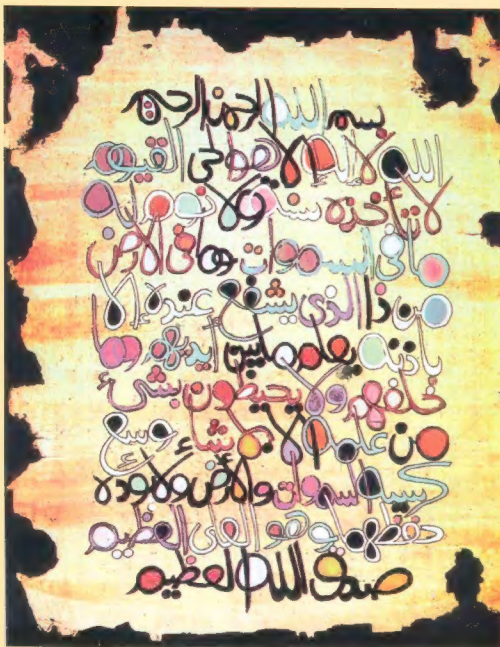


أدب وفن

الديمقراطية الوطنية مجلة الثقافة

أبريل ٢٠٠٨ - العدد ٢٧٢

محمد البساطي وسرد المهمشين



كان هنا غائب
طعمة فرمان

هديل الحمام
في السجون

ماتت
أزهار جنين

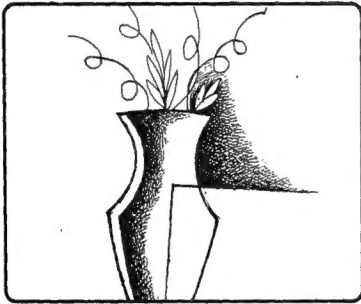
تجديد التراث بين الخولى وبدوى

أدب وفن

مجلة الثقافة الوطنية الديمقراطية

شهرية يصدرها حزب التجمع الوطني التقدمي الوحدوي
تأسست عام ١٩٨٤ / السنة الرابعة والعشرون

العدد ٢٧٣ إبريل ٢٠٠٨



رئيس مجلس الإدارة: د. رفعت السعيد
رئيس التحرير: حلمي سالم
مدير التحرير: عبيد عبد الحليم

مجلس التحرير: د. صلاح السروي/
طلعت الشايب/ د. علي مبروك/
غادة نبيل/ ماجد يوسف/
د. شيرين أبو النجا/ فريد أبو سعدة

أدب ونقد

مستشار التحرير: فريدة النقاش

المشرف الفني: أحمد السجيني
إخراج فنى: عزة عز الدين
مراجعة لغوية: أبو السعود على

لوحة الغلاف الأمامى والخلفى: خط لآية قرآنية
لوحة الغلاف الأخير: للفنانة زينب السجيني
الرسوم الداخلية للفنان : إسلام خليفة

الاشتراكات لمدة عام

باسم الأهالى/ مجلة (أدب ونقد): داخل مصر ٧٥ جنيها
البلاد العربية ٧٥ دولارا/ أوروبا وأمريكا ١٠٠ دولارا

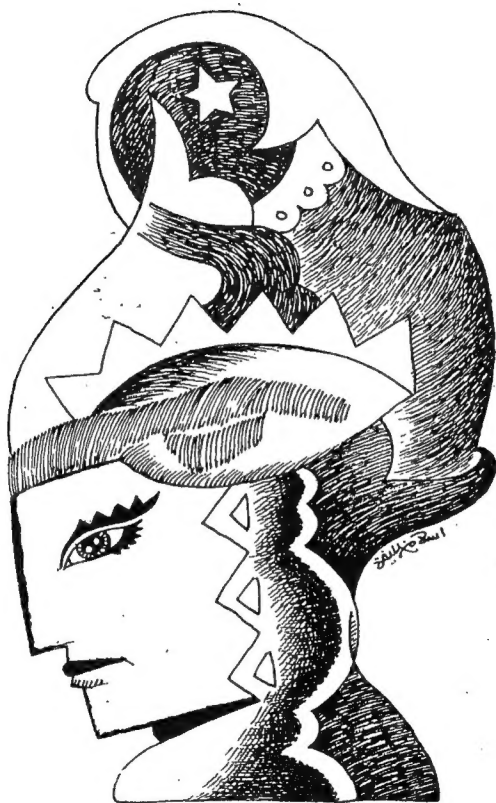
يمكن إرسال الأعمال على العنوان البريدى أو البريد الإلكتروني:
Editor @ al - ahaly .com

المقرات: مجلة (أدب ونقد) ١ شارع كريم الدولة/ ميدان طلعت حرب

القاهرة/ هاتف ٢٩/٢٥٧٩٦٢٨ فاكس ٢٥٧٨٤٨٦٧

المحتويات

- مفتتح: لجنة السياسات / شعر/ حلمى سالم ٥
- تجديد التراث من أمين الخولى إلى عبد الرحمن بدوى / د. ماهر شفيق فريد ٩
- الريف المصرى والأسئلة الحائرة / د. سيد الإمام ١٧
- التشكيل الفصامى فى مواقيت الصمت / د. أمانى فؤاد ٣٠
- الديوان الصغير:
- سرد المهمشين/ مختارات قصصية من محمد البساطى/ إعداد وتقديم: عید عبد الحليم..... ٤٣
- ملف: كان هنا غائب طعمة فرمان
- تقديم / خضير ميرى ٥٩
- مواقف وذكريات / ياسين النصير ٦١
- الزمان والمكان عند فرمان/ ناجح المعمورى ٦٥
- استعادة المدينة، استعادة النص/ على حسن الفواز ٧١
- ألعاب الأدباء/ سيد المتعبين/ فريد أبو سعدة ٧٤
- بشاير اليوسفى وشعاع الضوء/ اعتدال عثمان ٨٠
- كتاب: هديل اليهام وراء القضبان/ قاسم مسعد عليوة .. ٨٦
- مئة عام على ميلاد يوكيكو ماكيوكا/ عاطف سليمان ٨٩
- قصة: آدم وحواء/ ماشادو ده أسيس/ ترجمة: خليل كلفت ٩٣
- قصة: ذات الأحفاد/ عبد الرشيد الصادق محمودى ١٠١
- قصة: أنا أمه/ محمود قتيبة ١١١
- شعر: ماتت أزهار جنين/ د. شوقي العمري ١١٦
- شعر: حالات البحر العاشق / عبد الناصر صالح ١٢٦
- شعر: دمشق تحت الحصار/ فؤاد طمان ١٣٠
- منتدى الأصدقاء: محمد الخياط، عبد الرحمن زويغ، حاتم السروى، حمدى الأسيوطنى، رشا سامى الأسود، عطية محمود يوسف، نبيل عبد العزيز عزب، إيمان صبحى، إسراء أشرف عبد السلام ١٣٣
- مروج الذهب: أخى جعفر/ محمد مهدى الجواهرى ١٤٤



مفتج

شعر

لجنة السياسات

حلمى سالم

الصباح تمثيل لخطوك فى شارع المامون،
وليست طعنة الخلف دامية،
الم تلاحظى كيف تصعد الأزهار فى
المشربيات؟

فتح المغممون المزاد،
أنا: مكتب الشاعر الذى يخط عليه
مكائد الدهريين،
إلا دووى: مقعد الشاعر الذى يستريح عليه
وهو يقرأ «الزوميات»،
ألا ترى: سرير الشاعر الذى تجيؤه عليه
أحلام ثورة الفقراء.

أدب وفد

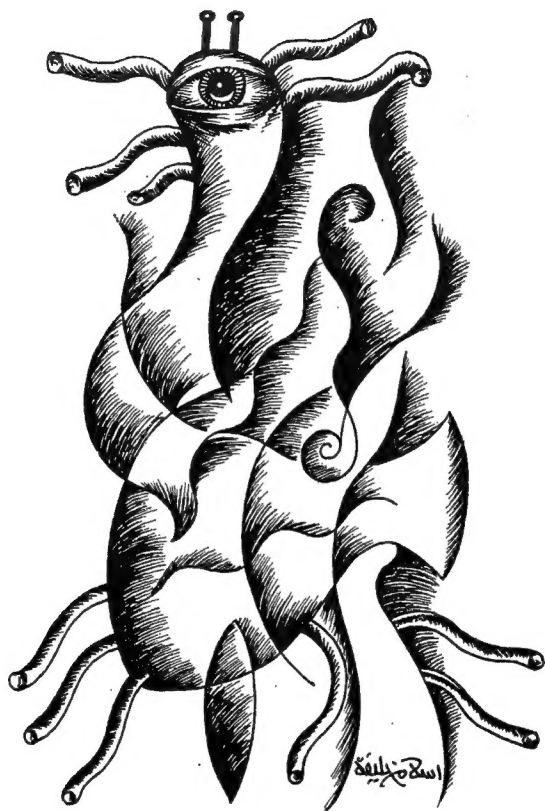
ليست الوشايات قاضية،
الم تعلمى أن بنت الأكابر عرّت ظهرها
كى أقبّل موضع التجلّط؟

تكاثر المشترون فى المزاد؛
مبعوث المخبرات، والكاتب النصّ كمّ، والمفتى بأن
الحجاب قبل الحساب، والذى أحبّ ولم يطلّ،
وفاشيون تحت التميرين. وجناتل لجنة السياسات،
وصاحب العبارة، ونسوز ضريبة الجو.

الصباح دسّ تحت مرفقيك المنجنيز والغاز
الطبيعى والطلمبات،
وليست الخيانات آخر الأرض،
الم تشاهدى الطيبين الذين لم يريدوا أن
يكون الله شرطياً
يباغت النائمين فى البيوت،
ولا أن يصير مهندس البطش؟

تبخر المزاد وفرّ المشترون،
حيثما رقت بنت الأكابر كفّها مفرودة الأصابع،
وفوق الأصابع رفرت سورة يوسف:
فعلى الخنصر: أخاف أن يأكله الذئب،
وعلى البنصر: غلقت الأبواب،
وعلى الوسطى: إن هذا إلا ملكك كريم،
وعلى السبابة: قميصه قد من دبر.

أدب وقد
وعلى الإبهام: قابضت عيناه من الحزن وهو



كظيم.

يا اخت مصر:

ليست رسائل المزورين شرّاً كلّها،

فهي التي صفت تحت كاحليك الوجوديين

والمقامات والتعلب،

وهي التي مكنتني أن أرى تحت نحرِكَ الطماطم

والطينجات والكرفس.

ثمّ خير،

ثمّ خير،

فلعلمي الشكو جنب الشكو،

واستعصمي بالمسرة التي يطبخها الغرياء في القدر،

إلى أن تقوم أيزيس من نومها المسرحى.

ليست الهزيمة من خوالد الزمان،

ولابدّ ذات يوم من ضربة بالفاأس.

أدب و نقد • إحدى قصائد ديوان جديد تحت الطبع للشاعر، بعنوان «الشاعر والشيخ».

تجديد التراث: من أمين الخولى إلى عبد الرحمن بدوى

د. ماهر شفيق فريد

وكذلك فى كتابه «المجددون فى الإسلام» وقد أقامه على أساس كتابى التنبيه بمن يبعثه الله على رأس كل مائة، للسيوطى وبغية المقتدين، للمرافى الجرجاوى، وفى كتبه عن فن القول، والأدب المصرى فكرة ومنهجاً، والجنديّة والسلم واقعا ومثالا، ومشكلات حياتنا اللغوية، وتراجمه لأبى الصلاء المصرى والإمام مالك بن انس فضلاً عن سلسلة كتبه التى تحمل عنوان «من هدى القرآن»، وثلاثة كتب له صدرت بعد رحيله هى: «دراسات لغوية»، و«دراسات إسلامية»، وكلاهما يحمل تقديمًا بقلم د. محمود فهمى حجازى، وكتاب الخيس (وهو عمل مهم يكشف عن سعة ثقافته العلمية والفلسفية وتأثره بنظرية دارون فى النشوء والارتقاء) وله تقديم من قلم د. يمنى الخولى، وعلى كثرة ما كتب عنه، لا نجد عملاً أحاط بأوجه تجديده وآلياته قدر ما أحاط بها كتاب يمنى الخولى الصادر فى سلسلة اقرأ عام ٢٠٠٠ تحت عنوان «أمين الخولى والأبعاد الفلسفية للتجديد».

لن أتوقف هنا عند بسطة لفكرة التفسير البيانى للقرآن الكريم، أو موقفه من محاولات التفسير العلمى له، ولا عند مباحثه اللغوية

ينخرط أمين
الخولى (١٨٩٥ -
١٩٦٦) فى سلك
المجددين الذين
خرجوا من عبادة
الأستاذ الإمام
محمد عبده،
ويتمثل عمله
الأساسى فى
كتابه الكبير
المسمى «منهج
تجديد النحو
والبلاغة
والتفسير
والأدب»
أدب وفد

والفقهية وإنما سأوقوف عند جزئية واحدة، أمس رحما بالأدب، هي إعادته النظر في بعض نماذج الشعر العربي القديم، بما يكشف عن حضارة رؤيته واستقلال فكره وأعمال ذهنه في الموروثات، وسأضرب ثلاثة أمثلة هي تعليقاته على ذي الرمة والمتنبى، والمعري.

في مجلة «الأدب» التي ظل الأستاذ الخولي يصدرها بمجهوده الفردي تقريبا عشر سنين دأبا من إبريل ١٩٥٦ إلى إبريل ١٩٦٦ نشر في عدد يناير ١٩٦٢ رسالة وصلته من قارئ أديب - الأستاذ السيد ستيت - يدافع فيها عما يسميه السذاجة والبساطة في الإبداع الأدبي، مستشهدا بالشعر الجاهلي واليافة هوميروس، وبيتين لذي الرمة هما:

عشية مائي حيلة غير أننى

بلقط الحصى والخط في الترب مولع

بكفى والغريان في الدار وقع

أخط وأمحو الخط ثم أعينه

سائلاً الأستاذ: «ما رأيك في هذا التقرير؟»

وقد رد عليه الخولي بقوله:

أجيب عن سؤال إياي رأيي في بيتي ذي الرمة، فأقول:

إن هذا المعنى النفسى، الصادق التجسيم، أكبر كثيراً من أن تسميه سذاجة، وإن الأدب الجاهلي أكثر فنية من أن تكون شارته المميزة هي السذاجة.. بل هو شيء آخر، هو الفطرية الشفافة، والوجدانية، وهذه الفطرية العامة هي التي تهيب للأدب البقاء الطويل، وكلما سلمت له، وكانت عامة باقية هيأت له الخلود.

وتتمثل هذه النظرية الإنسانية، المخلدة للفن مموماً، في الصور الأدبية القرآنية، التي تظل سليمة المخلوط، باهرة الألوان، على اختلاف الأعصر، وتتابع الأجيال، وتغايير البيئات، على ما تستطيع أن تجد في أي صورة بيانية تلقاها عفواً دون تعمّل.

وهذا التجسيم في بيتي ذي الرمة لحال المحب والتنبه الحقيق لحركاته التي لا هدف لها، ولا غاية.. هو على رغم ما قلت من صدقه تجسيم لا تسلم له الفطرية العامة، الباقية على مرور الأزمنة، وتغايير البيئات.. لأنه تصوير بدوي رهين بافتراش التراب، والتقاط الحصى منه والخط والمحو فيه، وهو ما لا يجده في قرب من فارق هذا المستوى، وعاش في غير هذه البيئة.. ولا كذلك ما هي الفن القرآني من مثل قوله: كرماد اشتدت به الريح في يوم عاصف.. كباسط كفيه إلى الماء.. كبحر لجى يخشاه موج من فوقه موج.. الخ من تلك الصور التي تركتلك تأخذ منها أي صورة تلقاك، فلا تراها بيئية ولا محلية، ولا رهنا بمستوى معيشة معين، بل هي مما تعرف الدنيا جميعاً.

هي الفطرية العامة يا سيدى الشاعر.. وليست الوصف المعفوى، ولا

أدب وقفة الكلام الساذج، في الإلياذة أو في غيرها من الآداب.

وفى كتابه «رأى فى أبى العلاء، سعى الخولى إلى دحض الرأى الشائع الذى يعدّ حكيماً المعرّة ناسكاً باختياريه، وزاهداً فى مناعم الدنيا وأطاييب الحس من مأكّل ومشرب وتكاح، فأورد من أعماله نشرًا وشعرًا ما يقطع بأنه لم يتخل عن هذه الأمور كلها بإرادته، وإنما مضطراً نتيجة لكف بصره، ومن أقوال أبى العلاء التى يوردها إثباتاً لذلك (وقد أوردتها أيضاً قرينته الدكتورة بنت الشاطئ فى كتابها عن أبى العلاء بسلسلة «أعلام العرب» عام ١٩٦٥) أشياء من قبيل:

- وقال الفارسون: حليف زهد
ورضتُ صعباً أمالى فكانت
ولم أعرض عن اللذات إلا
لأن خيارها عني خمنه
- فما أنا رجل بكى بالصدى، لا يجد أبداً مورداً، فهو ظمآن أبداً، إن ورد غروفاً - البئر
يفدق ماؤها فى يسر - وجده مضفوها، وإن صادف نزوعاً، أعوزته الآلة والمعين.
- أيتها الدنيا البالية، ما أحسن ما حلتك الحالية! والنفس عنك غير سائلة.
- بى طيب - داء - هالين أستطب، وأنا تحت حب الدنيا محب - رازح - أثقلنى فأنا مكب.
- رضيت بالحضض على مضض
- لا أكتملك - مولاي - ما أنت به عليم، أن أسفى على الدنيا طويل
- أحب الدنيا كأنها تحبنى والفريزة عن الرشد تنبئى
- أحب الدنيا وألها ليست فى! وقد يلسن من بلوشها واليأس مريح، فالأم التشوف
والضلال!

ومن أقواله فى اللزوميات:
وصدقت هذا العيش فى حبي له
عطب يعذبني البقاء وللردى
نحن البرية أمسى كلنا دنفا
وكلكم يبدى لندياه بغضه
لو أن عشقك للدنيا له شبح
أبدية، خلأت السهل والجبال
على أنه يخفى بها كمد الصب
أدب وقد

قدونك مارسها حباتك واشتها

شقينا بدنيانا على طول ودها

شهيد بأن القلب يضمع مشقتها

ولا تبدين الزهد فيها فكلنا

•

من رية دل

أيها الدنيا لحاك الله

وإن ظن التسلى

ما تسلى خلدي عنك

•

سوى ثرى لدماء الإنس شراب

أشريت جبك لا ينفيه عن جسدي

•

فلا أنا منجع أبدا ولا هي

تنان عنى إلى الشهوات نفسى

■

أنا منى، كيف أحترس!

مهجتى ضد يحاربينى

وعلى قدر إعجاب الخولى بالمعرى لأنفته وعزته وتأبيه على الارتزاق بالشعر كان نفوره من المتنبي لتهاوته على المال والمنصب وتقلبه بين المدوحين، يذم اليوم من كان يمدحه بالأمس أو العكس، إنه فى مقالة له تحمل عنوان «السياسة والفن، فى مجلة «الأدب» (عدد ديسمبر ١٩٦١) يورد بيتا للمتنبي هو:

وقوف شحيح ضاع فى الترب خاتمه

بليت بلى الأطلال، إن لم أقف بها

ويملق عليه قائلا:

«انظر - إن استطعت - إلى هذا الذى يدعو على نفسه إن لم يقف وكأنها لا تطيعه على هذا الوقوف!! وهو يقف وقوف شحيح ضاع خاتمه، وواكعباه: أترى الشحيح فاقد الخاتم يقف!! أم هو يخريل التراب وينبش الثرى زائغ البصر بل جاحظ العين مبهور القلب جزع الفؤاد تغلى نفسه حسرة وشحا... وأوقف هذا!! أيتذكر هو أساء وواجه ينسى يومه وحاضره ويذكر أمسه وماضيه!! أم هو يجن قلقا فى طلب خاتمه!! ولا لن يستقر على حال من القلق، هاى وقفة هذه!! واى ذكرى!! ودهنى أمسك القلم حبسا وأرده كبها لثلا يقنع ويسفه فى نعت صاحب هذا التشبيه وصانع ذلك التعبير».

وقواصل الدكتور بنت الشاطى فى كتابها القيم جديدة للأديب العربى، (١٩٦١) منهج الخولى هنا فى الإشادة بالمعرى والازراء بالمتنبي.

كان منطلق الخولى هو كلمته التى غدت الآن دائعة مشهورة، حتى إنها كثيرا ما تتداول دون أن يدركه مستخدموها أنه صاحب الفضل فى نحتها: أول التجديد قتل القديم بحثا وفهما ودراسة. وكان أول من يأخذ نفسه بهذا المطلب الصارم قبل أن يأخذ به غيره من الدارسين والمنقودين والطلاب. وقد تكونت لديه -

أدب و نقد



بحكم المعاشة والخبرة والدربة - الفريزة الصائبة التي تهديه إلى وضع يده على البذور النابضة بالحياة هي نباتات التراث المتكاثفة، وإلى تلمس الجمرات المتقدة بنار الحيوية تحت أكداس الرماد التي راكمها الزمن. ونحن كان يتناول نصاً أو شخصية تراشية - الجاحظ مثلاً - كان يضع نصب عينيه دائماً - ولو لم يقل ذلك صراحة - هذا السؤال: أفي هذا ما يمكن أن ينفع الحاضر أو يفتح وعداً على المستقبل؟ فإن كان الجواب بالإيجاب عمد إلى تفحص النص وتقليبه على كافة جوانبه والتمييز بين الجوهرى والعارض فيه.

وإن كان الجواب بالسلب أبان عن نواحي قصوره، بل مواته، ولاء كشحه غير نادم ولا أسف. لا عجب أن كتب الدكتور لويس عوض على صفحات الأهرام تحت عنوان "فقيه كبير" في الحادي عشر من مارس ١٩٦٦، ينمى الخولى بعد يومين من رحيله في التاسع من ذلك الشهر:

«عرفته لأول مرة منذ خمس وعشرين سنة، وكان استاذاً كبيراً وكنت مدرساً صغيراً... وما وقعت عيني على أمين الخولى قط، إلا وطافت بمخيلتي صور الخالدين من فقهاء الكوفة والبصرة وقاهرة المعز لدين الله. كان مجادلاً لا باللفظ والنبرة ولكن بالفكر والمنطق والعلم الغزير. كل من جلس بين يديه يتلقى العلم عليه ارتبط به ارتباط المسحور بالساحر.. من عرفه لا يمكن أن ينساه.. لا تعلمه وقوة عقله وحسب، ولكن لأن شباب فكره أثبت لجيلنا أن القديم يمكن أن يتجدد بماء الحياة فيطاول أحدث الحديث».

وفيما بين أمين الخولى وعبد الرحمن بدوي جرت مياه كثيرة تحت الجسر، وظهر مفكرون مجددون من طراز زكي نجيب محمود وخالد محمد خالد وزكريا إبراهيم وحسن حنفي، ولكني أتوقف هنا وقفة قصيرة عند بدوي الذي ربما كان - إلى جانب زكي نجيب محمود - أهم شخصية فلسفية في حقولنا الفكرى في القرن العشرين، بعد جيل مصطفى عبد الرزاق وأحمد لطفي السيد ويوسف كرم واضرابهم.

يقترب اسم بدوي - في مرحلتيه الباكرة والوسطى وبخاصة - بأعلام الفلسفة اليونانية والفكر الجرمانى والفلسفة الوجودية وترجماته لأعمال عد من أدباء الغرب كجوته وفوكيه وبيرون وسرفنتس وإيشندورف. وهذا حق بطبيعة الحال، ولكنه حق ناقص، ينبغى أن يكمل بالقول إن اهتمامه بالفلسفة الإسلامية، تحقيقاً وترجمة وكتابة، لم يكن يقل عن ذلك مدى، لا كمأ ولا كيفاً، فدراساته الإسلامية وكتبه عن أبى يزيد البسطامى ورابعة العدوية والتوحيدى ومسكويه وابن سينا والمبشر بن فاتك وغيرهم تشغل آلاف الصفحات، وتفيد من جهود المستشرقين وتضيف إليها من اجتهاده

أدب وفقه

الخاص، لن يتسع الحيز المتاح لى للحديث عن إعادته النظر فى بعض الشخصيات القلقة فى الإسلام كسلمان الفارسى والحلاج والمسرودى المقتول ولا عن أبحاثه عن تاريخ الاتحاد فى الإسلام - على أهمية هذه الأعمال الريادية التى ولجت أرضاً محرمرة أو على الأقل مغيبة - وإنما سأتوقف عند مثل واحد وحسب هو ما كتبه عن أبى حيان التوحيدى فى مقدمة كتاب «الإشارات الإلهية» وقد أعيد نشرها حديثاً فى مجلة «أدب ونقد» (عدد يوليو ١٩٩٤) تحت عنوان «نطق حزنان منقطعاً».

يصف بدوى التوحيدى بأنه أديب وجودى فى القرن الرابع الهجرى، ويقارنه بالروالى التشيكي كافكا صاحب مقولة «الكتابة ضرب من الصلاة» من حيث حس الاغتراب، ونشدان التميز والخروج على الأعراف الشائعة بين جمهرة الناس، والتمرد على المواضع الاجتماعية، وكراهة التكرار. ويرى بدوى وجهاً للمشبه بين التوحيدى ووجودى آخر ذى نزعة دينية هو الفيلسوف والأديب الفرنسى جابريل مارسيل، وإن كان التوحيدى يذهب إلى أبعد منه وينتهى إلى نوع من تصوف الاتحاد بالذات الإلهية العليا. ويرى بدوى شبهاً بين ما فعله التوحيدى من إحراق كتبه وغسلها بالماء فى آخر عمره وما أمر به كافكا من عدم نشر ما خلفه من كتب بل رغب إلى صديقه ماكس برود أن يقضى عليها.

ويشبههما فى هذا الصنيع زنبو لما أن أحرق، فيما يقال، كل طبعة كتابه وفصل فى الجحيم». ومن الملامح الوجودية فى كتاب «الإشارات الإلهية» تعبیر عن شخصية مؤلفه وتجاريه الحية وأحواله النفسية على نحو يبرز فيه الجانب الشخصى وهو أقرب إلى داود فى مزاميره منه إلى أيوب فى تجديفاته.

وفى اعتقاده أن مقدمة بدوى هذه كانت إشارة البدء التى أطلقت تياراً من الاهتمام بالتوحيدى فى السنوات التالية، وهو ما يتبدى فى كتاب زكريا إبراهيم عنه، ومختارات جمال الفيظانى من أعماله، وعدد خاص من مجلة «فصول» أصدره جابر عصفور فى الفية التوحيدى عام ١٩٩٤. وقبل ذلك هناك مختارات أدونيس العظيمة من كتاب «الإشارات الإلهية» تحت عنوان «الماضى المعاصر» وعنوان آخر هو «غربة أطيب من الوطن»، وقد نشرها فى عدد ربيع ١٩٩٣ من مجلة «أدب البيروتية». ويقدم أدونيس لمختاراته بهذه الكلمات الملهمة:

«فى إحراق كتبه رمز مزدوج يضئ لنا، من جهة، حياته الشخصية، ومن جهة ثانية، تجربته الروحية. عاش حياته فى فقر وحرمان وانزواء. عاشها فى غربة بين الآخرين، وعنهم. غربة الحياة رمز وعلامة لغربة الروح. كان يرى فى الأحداث الشخصية التى يواجهها إشارة لأحداث الوجود: فى اللحظة يشاهد

أدب ونقد

الأبدية، وهي الجزئى الكلى الشامل. ومن ثم كان الحدث الذى قد يعتبره البعض تافها يصير عنده أعظم الأحداث وأشدّها خطورة، شأنه فى ذلك شأن ذوى الحساسية الخارقة الذين ينصبون شخصهم ويصقلونه مرآة للوجود.

هكذا عاش أبو حيان التوحيدى بشعور الاقتلاع فى عالم عدو - عالم القهر والضيق. ولم يكن هذا الشعور جامداً، وإنما كان تياراً يعلو على ذاته ويتجدد فى صيرورة لا تهدأ. فهو لا يشعر بغريته عن الوطن فحسب، بل إن الغربة ذاتها التى اتخذها وطناً ثانياً له لا تكفيه ولا تملأ كيانه. فهو غريب حتى عن الغربة، لا طاقة به على الاستيطان، يقول: ذلك إن الغريب الحق هو الدائم الغربة، هو الذى تكون غريته فى حركة دائمة.

يضرب أمين الخولى وعبد الرحمن بدوى - كل فى دربه الخاص - مثلاً لنفخ الحياة فى التراث ويمت جمراته الخامدة ورؤيته من منظور معاصر، بحيث يعدل الحاضر من نسب الماضى بقدر ما يوجه الماضى مسار الحاضر. فى هذه العملية من التفاعل المستمر أو التناص بين ماضٍ وحاضر تتكشف الأواصر بين خبرات الإنسان على تباعد الأزمنة والأمكنة واللغات، وتتوثق العلاقة بين الذاكرة الفردية والذاكرة الجماعية، ويغدو التراث قوة دافعة إلى الإمام وليس عقبة مانعة أو حجراً معلقاً بالأعناق يرغمها على الالتفات إلى الوراء ويحول بينها وبين استكشاف مناطق جديدة من الخبرة الفكرية والتجربة الحية المعيشة. البخولى وبدوى، بهذا المعنى، قوتان من قوى التطور، وحركة فى اتجاه المستقبل، وتوكيد للهوية الثقافية العربية - دون ديماجوجية ولا شعارات - فى معترك

■ الثقافات

أدب و نقد

وجهة نظر

الريف المصرى والأسئلة الحائرة بين التنمية وفنون الأجران

د. سيد الإمام

ولم أجد من الأصداء إلا الهمس أو النوايا بالتعليق أو التعقيب المنشور، وظل كل أولئك مؤجلاً إلى ما شاء الله، رغم أننى تعرضت لمشروع يلقي بظلاله على عشر سنوات قادمة، إن لم يكن أكثر، ويهدر فى حالة استمرار تنفيذه آلاف الملايين، ولكن يبدو أننا لم نعد نبالى بالمستقبل ولا بملايين تضيق أو تتبدد فيما لا طائل تحته، أو تنهب من الثروة القومية، إلى أن يقضى فيها الله أمراً مفعولاً.

غير أن الأستاذ أحمد إسماعيل الذى حاز براءة اختراع المشروع تمخض- بعد صمته الطويل- وهز قلمه فى العدد الثانى والعشرين، ليتصيد من المقالة، بشكل لا يخلو من تهكم- إن لم يكن هو التهكم عينه- كلمة "بلغنى"، معتبراً أنها تكشف لا عن منهج جديد فى النقد فقط، بل وعن نظرية، يستهول- ويا للغيرة على الحياة النقدية العظيمة!!- أن يفتئت بها أستاذ متخصص على مشروعه، ويقدمه مبتسراً إلى المسرحيين فى مصر والوطن العربى، وربما ظن أنه تحين نقطة ضعف فى المقال ينفذ منها إلى مقتلى وفرجة الخلق قهقهة

بعد أن
نشرت "مسرحنا
مقالتي"
بعنوان "مسرح
الأجران والأزمة
المستعارة"، في
عددتها التاسع
عشر، توقعت
أن تثير ردود
أفعال عديدة
سواء أكانت
متوافقة أو
متعارضة، ولكن
طال الانتظار.

• هذا المقال يعبر عن وجهة نظر صاحبه، لا عن وجهه نظر المجلة، وصفحات رادب ولقد، مفتوحة لأي رد أو تعليق أو توضيح أو كشف للجانب الآخر من الحقيقة.

(ج.س.)

أدب وقد

على الناقد والمخرج السابق الذى سمح له الزمن الرديء بأن "يتأسد" على عباد الله فى الأكاديمية، وليس فى جعبته غير منهج "بلغنى"!!، ولعله يعلم- وإن كنت أشك الآن- أن هذه الكلمة لا يمكن أن تعبر عن منهج ولا عن نظرية نقدية أو اتجاه فى البحث العلمى، ولكنها تعبر فى كل الأحوال عن أداة مشروعة فى استقاء الآراء والمعلومات واستيفائها من مصدرها الحى، وتسمى فى مستوى البحث "المقابلة الشخصية" وفى الصحافة تسمى بـ "المصدر" الذى يتعين أن يحتفظ الصحفى بسريته، ما لم يأذن له المصدر نفسه بالتنويه إليه.

ولكن بعيداً عن تهكم صديقنا الشاطر أحمد إسماعيل"، وكى لا تتحول قضية هامة وموضوعية" إلى خلاف شخصى، أو حسبة تافهة بين كتل اجتماعية ذات مصالح متناقضة متباينة، يظن أطرافها أنهم قادرون على اقتياد الناس من أنوفهم وتوظيفهم بلا وعى منهم لحسابهم، فى أروقة الهيكل الإدارى بهيئة قصور الثقافة، فقد كنت حريصاً منذ البدء- سداً للذرائع المتهافنة- أن أكتب وبين يدي أوراق المشروع التى مهرها صديقنا بتوقيعه وتاريخ أول ديسمبر ٢٠٠٠، أى بعد أقل من ثلاثة شهور من حريق بنى سويف المؤسف الذى أدى إلى استبدال قيادة هيئة قصور الثقافة بقيادة د. أحمد نوار.

وإذا كان الأستاذ الفيور على القضايا المصرية" من على قراء رده بتصحيح ما صورته لهم بأنه معلومات مغلوطة سقتها لهم من جلسات النميمة، فإننى أؤكد صحة المعلومات الأساسية التى سقتها حول "مسرح الجرن"، من واقع أوراق المشروع نفسها، وإن تكن الأوراق تنضح- بالطبع- بتفصيلات عديدة، تضيف إلى الفكرة الجوهرية ولا تنتقص منها أو تغيرها أو تعيد تقييمها. وبداية فعلى أوراق المشروع تأشيرة للدكتور نوار" للجهات المعنية تفتح الباب لاتخاذ إجراءات التنفيذ بالتنسيق مع مقدمها بوصفه صاحب الفكرة، هكذا دون حاجة لتندر جديد. وإياى كان من أمر، فمن البديهي أن الاعتراف بنسبة فكرة لشخص- كالنقذ من كان- لا يلزم أحداً بحكم قيمة على الفكرة نفسها، يمنعها بالتبعية من النقد، ومن المراجعة والتفنيد لاسيما إذا اتصلت بالأهكال الثقافية، وتأثيراتها المحتملة، بما تستند إليه من تقاليد متوارثة. ويبدو أن شيئاً من المراجعة إن لم يكن التأنى وإتاحة الفرصة لالتقاط الأنفاس مع تداعيات الحريق، صادف أوراق أحمد إسماعيل"، وجعلها تتمثر فى أروقة الهيبة وعلى مكاتب المسئولين فيها، ريثما يحلو شفرتها الخبيثة، مما أفسد توقيعات المراحل المأمولة فيها من ناحية، وجعله يشعر بأن ثمة جبهة معادية له،

أدب ونقد

تتحين الفرص الموازية لشن حملات دعائية مضادة.

ولكن بصرف النظر عن طبيعة المراجعات التي ألت بالمشروع، والأسباب الفعلية لتعثره طوال عامين تقريبا، فإن أوراقه- ولا يعني من قريب أو بعيد أى جبهة تفيد من رأى- تنضج بالفاهيم الملتبسة والغامضة حول الأدوات والمنهج والتأسيس النظرى، ولا تكاد تخفى الالتباس والغموض وراء رنين العبارات الضخمة التى توشك أن تضعنا بإزاء مفكر ومخطلد ثقافى طويل الباع عميق الخبرة فى مجال التنمية الثقافية، وإذا تحلى بتواضع تجربته وثقافته، استند- فيما ورد فى خطابه لرئيس الهيئة- لبحوث ودراسات علماء ومفكرين مصريين عظام يتعلم منهم بشكل دائم.

وبالرغم من ذلك فالمشروع يخلو إلا من ثلاثة اقتباسات معدودات مجهولة المرجع، أولها لـ "عبد الحميد حواس" عن تعريف الثقافة فإذا هى تتطابق مع مفهوم الفولكلور، وثانيهما للدكتور "مصطفى سويف" عن الدور الذى تلعبه الثقافة فى تأكيد "إحساس الجدارة بأنفسنا"، والثالثة للدكتور "أحمد زويل" عن تنمية أساليب العمل الجماعى التى نفتقدها كثيرا رغم أهميتها.

إن المشروع يحمل عنوان "التنمية الثقافية والفنية للريف المصرى" و"المسرح المفتوحة"، ولكنه أعلن فى "مسرشنا" التى تصدر عن الهيئة التى تبنته، بوصفه مشروع "مسرح الجبرن"، الأمر الذى جعلنى أتعرض له من هذه الزاوية، ومن ناحية أخرى وضعه بين فعاليات المؤتمر العلمى للمسرح فى الأقاليم فى دورته الثانية التى شهدتها مدينة المنيا فى الفترة من ١٢/١٦/٢٠٠٧ ليحظى بمناقشة المسرحيين المعنيين به على نطاق واسع، غير أن الفارق بين العنوانين أثار عبيدا من التساؤلات المربكة والمفهمة بالذلة- فى الوقت نفسه- على ما جرى فى الحجرات المخلقة والأروقة، مما سأتعرض له فى حينه.

أولا: أهداف متضخمة، وأدوار يديلة.

يتقدم المشروع تحت مجموعة من العناوين اللافتة تنطوى على عبارات مثيرة- فى الحقيقة- فمن عبارات عن مراحل تنفيذ متوازية ومنفردة، إلى أخرى عن بروتوكول تعاون بين الهيئة ووزارة التربية والتعليم، لتقسيم العمل وتوزيع الأدوار وتكاملها، باتجاه أهداف استراتيجية لا تخلو من طموح إلى أشكال فنية وأدبية قادرة على إعادة صياغة عقل ووجدان المواطن المصرى، والقيام- فى الوقت نفسه- بفزوة مضادة للثقافة المائمية أو على الأقل منازعتها دوائر النفوذ والهيمنة

فى المحافل الدولية... الخ. وربما شكلت هذه التعبيرات مصادفة ذهبية صلبة توحى بأنها تنطوى على أمر جلل، وطرح لا يأتيه الباطل من بين يديه، يمنح هيئة قصور الثقافة برمتها طوق نجاة ودورا مفقودا فى بنية المجتمع والثقافة المعاصرة، فإن لقى المشروع بعد ذلك معارضة ونية تفنيد، فلن يكون هذا أو ذاك إلا من خندق الأعداء والمتآمرين معهم، والذين عميت أبصارهم وقلوبهم بالحقد والغليل.

ولكن ما أكثر الذين ينخدعون فى ذكريات الطفولة حينما يستردونها أمام الأحفاد مقرونة بنزعة الدفع للامتثال، أو ينخدعون فى عبارات عالية الرنين فيتثيبون منها، لاسيما إن طنطن بها مثقفو القرى قراء الجرائد أمام البسطاء، فهؤلاء أنفسهم طالما خدعتهم "شربة الشيخ محمود" التى تجد سوقا رائجا لها فى الموالد، وظنوا أنها تعالج الأدواء المستعصية التى يحار فيها جهابذة الأطباء.

أن يكشف فى المشروع عن مصادفة من الجير هشة تحمى حيوانا رخوا هلامى الشكل يتزين بالجمال الإنشائية المطاطة، ويرفل فى عباءة منهج مؤجل، بينما تتمدد أقدامه فى إدارات الأنشطة الثقافية والفنية بوزارة التربية والتعليم، وفى كل أروقة الهيئة وإداراتها المركزية والفرعية، مقتحما مياهم الإقليمية فارضا عليهم الوصاية الصريحة حينما والمقنعة خالبا، بأدوار بديلة لآليات عمل أنسيت أو أهملت لأسباب مجهولة، مثل مركز إصدار الرواد، أو حصص الأنشطة بالمدارس وما تقتضيه من مشرفين متخصصين، ولكن الدور البديل لكل هؤلاء لا يعمد فى النهاية إلا تكوين "وكيل فنانين مدربين"، بصفته مشرفا على حفلات منوعات فنية تعمل على إشاعة البهجة- كما جاء فى ص ٣ - فى القرية والإمتاع الفنى والجمالى، باعتبارهما عوامل أساسية لتجديد الروح والحث على التفاؤل ضد الإحباط، والتشجيع بديلا عن تثبيط الهمم.

ربما كانت هذه النتيجة صادمة، إلا أنها- وبكل أسف- حقيقية، ولا تتولد بصورة اعتباطية، أو عن تأويل مفرط يجاوز النص والاستمساك به، هى بمثابة التذاعى الملموس لما اعتبره المشروع نشاطا تأسيسيا أو نموذجا مبدئيا للعمل السنوى الذى يستغرق افتراضا الشهور الست الأولى من العام، ولدة عشرة أعوام حتى يغطى النموذج نفسه مائتين وخمسين قرية، بواقع خمس وعشرين قرية فى العام. وفى ص ٦ "يتحدث عن اختيار أعداد وتدريب الكوادر اللازمة بصفتهم مشرفين، وفى ص ٧ "يقترح معايير الاختيار فى الاستعداد والكفاءة والخلفية الدراسية والثقافية، والانتماء إلى القرية التى سيسهر على العمل فيها، دون اشتراط أن يكون الكادر من العاملين بالجهاز الحكومى، وأن يتم الاختيار بلجنة تضم عالم نفس

أدب وفن

إبداعياً ومخرجاً مسرحياً ومتخصصاً في الثقافة الشعبية. ويخضع الكادر بعد ذلك لدورة تدريبية محددة المدة بشهر كامل- ويا للندوة في التخطيط- كل أسبوعين منه متصلاً، دون نسيان ليومين إجازة فقط، ووضع ميزانية الدورة واعتمادها، ولكن النسيان والتأجيل لبرنامج الدورة الذي يؤهل الكادر للاضطلاع بمهام محددة، فذلك بحسب التساهيل، وربما احتاج مشروعاً آخر ودورة تسجيل جديدة لحقوق الملكية).

ومن ناحية أخرى فإن هذه الكوادر، ستكون هيكل إدارياً هرمياً متكامل من منطقتين قري، يرأس كل خمس منهم مشرف محلي، وفوق هؤلاء وأولئك المشرف العام على المشروع الذي هو بالطبع أحمد إسماعيل نفسه العليم بأسراره وأهدافه الغامضة. إن هذا الهيكل- ويشكل يعيد للذهن إدارة "بئر القمح" في نص "على سالم" الشهير- يعمل في اتجاهين، أولهما في المدارس الإعدادية، دون تحديد واضح لعمله وحدوده، وثانيهما في القرى والنجوع بهدف (ص ٨)، التفاعل مع الثقافة الشعبية والأدبية والفنية بالقرية، إذ يتصور (ص ٤)، أن تحقيق التنمية الثقافية عند الشباب بتنشيط الثقافة الشعبية بالقرية، وإتاحة الفرصة بشكل منظم ليقدم أصحاب المواهب الشعبية والفنانين الشعبيين وفرق الإنشاد الديني... الخ، أعمالهم على مدار العام، والواقع أن هنا فقط يتضح العمل الوحيد والممكن- في الوقت نفسه- لهذا الفريق من المشرفين، بما يجعلهم وكلاء فنانين شعبيين، فيضمنون رزقهم طوال العام، إذ يقومون بوضع برامج متنوعة من الفقرات الشعبية، وينظمون لها حفلات "ستين ليلة عرض على الأقل في السنة المالية" (ص ٩)، بوصفها- يا للهول!!- عائداً ثقافياً كبيراً قابلاً للتداول بين قرى مختلف المحافظات، ويدعو وزارة الثقافة بأجهزتها وأجهزة غيرها من وزارات الدولة- مثل هيئة قصور الثقافة بـمكتب رئيسها وإدارة مهرجاناتها وعلاقاتها العامة، والمجلس الأعلى للثقافة بضيوفه، والعلاقات الثقافية، وهيئة تنشيط السياحة، والمحليات- لدعم هذه الفقرات مادياً ومعنوياً وترهيباً لتمثيل مصر في المحافل الدولية.

ويصرف النظر عن اللغو الذي ينفخ في تداعيات هذه الحفلات على طريقة شربة الشيخ محمود،

وعن الدور الغامض الذي سيلعبه المشرفون في المدارس الإعدادية ويتطلب إبرام برتوكول تعاون مع وزارة التربية والتعليم، فأكبر الظن أن الهيئة العامة لقصور الثقافة لم تكن بحاجة إلى من ينبهها لدورها في اكتشاف المواهب المحلية، ومفردات وأشكال الثقافة الشعبية مادية كانت أو معنوية، حتى أنشئت إدارة "أطلس الفولكلور"، وإلى من يقترح إنشاء هيكل إداري بين إداراتها أو فوقها

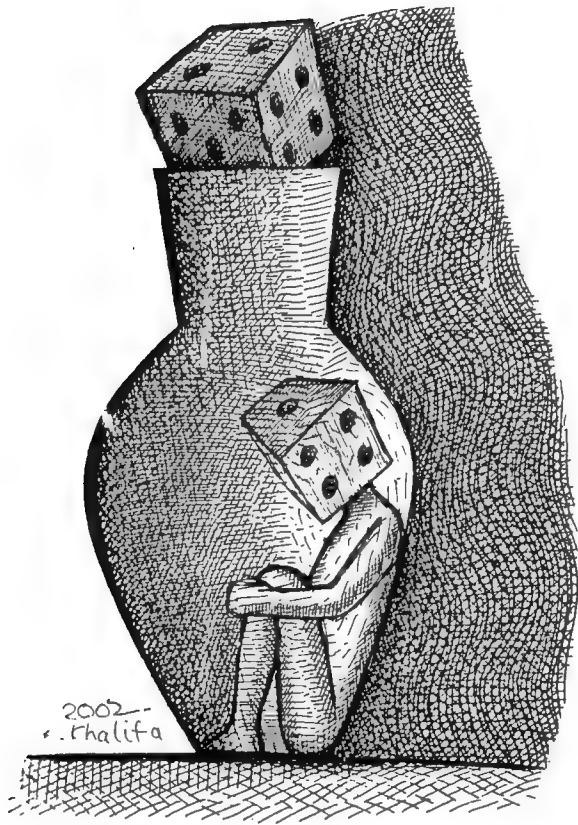
ليضطلع به، فقد كان كل أولئك في ذهن "د. عكاشة" وهو يحول إدارة الثقافة الحرة إلى إدارة مركزية للثقافة الجماهيرية في منتصف ستينيات القرن الماضي، وطرحه في بنية عملها الوظيفية، في سياق أيديولوجية القومية السائدة وقتئذٍ ملتزمة بالحديث عن الخصوصيات الثقافية، وبعيداً عن تحول القرية والنجع في الريف المصري- من ناحية أخرى- إلى بيئات منتجة للثقافة، لا مستهلكة لما ينقل إليها من العاصمة. ولكن ربما كانت الكوادر الحالية في إدارات وأفرع الهيئة، غير قادرة على الاضطلاع بدورها إلا بطرق روتينية تفتقر إلى الوعي المتنامي بمتغيرات الواقع وأفاقه الأيديولوجية، بمثل ما تفتقر إلى الحماسة وتطوير الأداء، بعد أن أوصد مركز إعداد الرواد في وجهها، وقد كان آلية إعداد وتدريب وإعادة تأهيل للدور الوظيفي، فتخلق غياب موات يدعو من يشغله، مما دعا "أحمد إسماعيل"، لأن يصول ويجول فيه على الجواد القديم المهمل، شاهراً سيف التطوير الذي جعل من رائد العمل الثقافي في الأقاليم، مجرد وكيل فنانين شعبيين!!.

ثانياً: طرح متهاافت بالتحصين الإداري

في جلسة المؤتمر المشار إليه، والتي خصصت لمناقشة المشروع، وربما نتيجة الاضطراب الذي ألم بصاحب المشروع، لتعرضه المفاجئ للمناقشة العلنية لأول مرة، حاول- من بين محاولات عديدة أخرى- أن يحصن المشروع إدارياً وفي حضور دخوار نفسه، ولكن لم يكن عرضه هشاً ومتهاافتاً فحسب، بل تنصل من مسؤوليته المباشرة عن المشروع، وادعاء ملكيته الفكرية، زاعماً أنه مشروع الهيئة، ومشروع دخوار نفسه، الذي دعاه إليه فور توليه مسئولية الهيئة عقب حادث بنى سويف، وكأنه لم يكن له من فضل إلا صياغة أفكار الرجل ووضعها في شكل مشروع، وقد استغرق بعد ذلك في رصد الخطوات والمراحل والقرارات الإدارية التي مربها، حتى خرج إلى النور، ومن بين هذه المراحل اضطرابه لأن يخضع- من قبيل الديمقراطية- لاقتراح أغلبية أعضاء مجلس إدارة الهيئة، بتغيير اسم المشروع من "التنمية الثقافية والفنية للريف" إلى "مسرح الجرن"، مطالباً المؤتمرين- في الوقت نفسه- ألا يولوا اهتماماً كبيراً للمعنوان أو دلالاته الممكنة، مؤكداً أن المشروع رغم تغير اسمه لم يزل مشروع تنمية لا مسرح!!.

ولكن عرض المشروع على هذا النحو، استفز- في الحقيقة- ذاكرة الحضور التاريخية سواء في جانبها الشخصي أو جانبها العام المتصل بالوعي بالهيئة وفعاليتها وتجاربها المتعددة المتنوعة في حقل التنمية والإنتاج المسرحي

أد. وفد



فى الأقاليم منذ كانت إدارة مركزية للثقافة الجماهيرية، مثلما استفز عقولهم لكشف العلاقة بين عنوان المشروع وطبيعته المفترضة بما يناط به من وظائف وأهداف ويستدعيه من مجالات وآليات عمل، فهذه العلاقة لا يمكن أن تكون اعتباطية وعشوائية خالية من الارتباط العضوى والدالة وثيقة الصلة. وإنهال- بطبيعة الحال- هجوم على المحورين معا، دون مبالاة بما تحصن خلفه المشروع، من قرارات ومراحل إدارية والتصاق برئيس الهيئة، ومن العسير- لأى عاقل- أن يعتبر الهجوم مرتباً أو وليد مؤامرة مبيتة تداعت فى إثرها الأصوات من كل فج ولون وخبرة ممكنة، إلا إذا اعتبرنا- فى الوقت نفسه- أن التاريخ أمكن اغتياله وقبره، والذاكرة أمكن محوها، والعقل أمكن تفريفه من المنطق، والناس أمكن- على اختلاف مكانتها وثقافتها، وبرغم إرادتها- اقتيادها من أنوفها لتصطف ضد تنمية الريف ثقافياً وفنياً، ولم يتردد فى السياق نفسه، أحد وكلاء الوزارة ورئيس أحد الأقاليم الثقافية وعضو فى مجلس إدارة الهيئة، من إبداء معارضته العلنية للمشروع، خارجاً بها- وربما لأول مرة- من الحجرات المغلقة.

ومن ناحية أخرى اعترف أحمد إسماعيل"، بإزاء ما ناله المشروع من تنفيذ وتحليل، كما اعترف "دخوار"، أن المشروع سيؤدى- فيما يؤدى إليه- إلى إفراز هيكل إدارى خاص به، يتقاطع مع عمل عديد من الإدارات فى الهيئة مثل إدارة ثقافة القرية، والثقافة العامة، والحرف البيئية وأندية الأدب.. الخ، وفى وزارة التربية والتعليم مثل إدارة التربية المسرحية والأنشطة الفنية الأخرى، مما يثير قطعاً المشكلات ويستفز المتناقضات بينها خلال سير العمل اليومى، وقد اعترف أحد المشرفين فى المشروع- فى السياق نفسه- بما يلقيه من عنت المدرسين وسيطرتهم على الطلاب وسؤالهم عن حدود دوره وجدواه. ولكن تصور المشرف العام ورئيس الهيئة، أن هذا التقاطع الحتمى يمكن تدارك آثاره بآلية التنسيق والتوجيهات الفوقية به، إلا أن هذا التصور- فى تقديرى- مفارق للواقع، فالتنسيق ينشأ بين أدوار مختلفة ومتنوعة، ويقصد إلى خلق ضرب من التكامل بينها فى ضوء استراتيجية واحدة، أما إذا توحدت الأدوار والوظائف بين جهتين أو إدارتين، فلا تنسيق منطقياً، والصراع يبقى آنثى صراع وجود لا حدود واختصاصات، وينتهى حتماً لنفى أحد الإدارتين أو تجميدها لحساب الإدارة الأخرى، وهو العبث بعينه لا التنسيق.

أدب وثقافة
ثالثاً، تناقضات بنيوية وتامر مزهوم
والواقع أن المشروع لا يفجر فقط صراع وجود بين إدارته المفترضة

وإدارات أخرى قائمة، بل ينطوى على تناقضات عديدة ومساحات خالية في بنيته، سواء في مستوى العلاقة بينه وبين القوى الفاعلة فيه، أو مستوى العلاقة بين أهدافه المعلنة ووسائل التحقيق، وما يمكن وراءها من أفكار هشة، وأساس نظري متهاافت. فمن ناحية حاول أحمد إسماعيل أن ينضى أى صلة بين مشروعه والمسرح، مؤكداً انتماءه لخطط التنمية الثقافية والفنية في الريف، وهو ما حاول تأكيده في أوراق المشروع^١، إذ يقول رغم ركازة العبارة: نحن لا نقدم في هذا المستوى الأولى مسرحاً لذلك سميناً بأن يكون العنوان بعيداً عن كلمة مسرح حتى لا يرتبط المشروع بمفهوم المسرح التقليدي، فذلك يدخلنا في موضوع آخر بعيد عن مفهوم التنمية الذي نقصده، كما يدخلنا في مشكلات تقنية ومنهجية، ولكن صفة أحمد - على مستوى آخر - كمخرج مسرحي، وصفة من اختارهم لمعاونته في المشروع أيضاً، أفستت محاولته أمام الحضور، كما سبق وأن أفستت صورة المشروع في عين مجلس إدارة الهيئة وقياداتها، فهذا المجلس هو الذي استبدل "مسرح الجرن" بالعنوان الذي قدمه أحمد^٢، لتستقيم في ذهنه العلاقة بين المشروع وهوية صاحبه ومعاونيه المختارين، فلا خبرة ولا تأهيل علمي مناسب حاضراً أو مؤجلاً، ولا معرفة لأى منهم بمسائل التنمية وإشكالاتها الفنية والتربوية المعقدة، ولا أظن أن النوايا الطيبة تغيد في هذا السياق إلا كما تغيد خبرة الريضى في تحويله إلى طبيب، وتفيد الفهلوة - بين الشعوب المتخلفة - في ادعاء المعرفة بأى مجال وكل مجال تتفتح عليه "لقمة العيش" وإمكانية تصيد الأموال الطائفة في الهواء.

غير أن أسباب نفي العلاقة بين المشروع والمسرح، تتكشف في الحقيقة من سياق آخر يمتد في العلاقة بين أحمد^٣ والإدارة العامة للمسرح في هيئة قصور الثقافة، ففي خضم المؤتمر وما شهدته من صخب وجدل حول المشروع، تبين أنه - أى أحمد - سبق وأن تقدم للأستاذ سامى طه^٤ مدير عام الإدارة حتى حادثة بنى سويف، بمشروع حدد تكلفته بنصف مليون جنية، تحت اسم "مسرح الجرن"، ويقضى بأن تتاح الفرصة للفرقة التى أنشأها في قريته "هبرا بخوم" فى المنوفية، لأن تعمل طوال العام، وتنتقل من ناحية أخرى بأعمالها وفنائيتها الشعبيين، للعرض في قرى أخرى، إلا أن المشروع رفضه سامى طه^٥ كما رفضه الأستاذ مصطفى الماز^٦ وكيل الوزارة للشئون الفنية وقتذاك، سواء لتكلفته العالية من بين ميزانية الإدارة، أو لما فيه من استئثار الفرقة بمزايا لا تتمتع بها - بالتأكيد - فرق أخرى، مما قد يشير لغطاً لا موجب له ولا مبرر. ولكن أعاد أحمد^٧ طرح المشروع بصيغة أخرى على د. محمود نسيم^٨ بعد ولايته على الإدارة نفسها، عقب حريق بنى سويف، وفي هذه المرة بتكلفة تصل

أدب وثقافة

إلى ثلاثة عشر مليون جنيه، متضمنًا العمل في المدارس الإعدادية، وتعميم تجربة "شبرا بخوم" على مستوى قرى المحافظات، إلا أن "محمود" رفض هذا المشروع مثلما رفضه في صورته المصغرة سابقه، وعلى هذا النحو تولد الشعور عنده بعداء إدارة المسرح له، واستعدادها لإلتأمر عليه وعرقلة طموحه من ناحية، ورويته - من ناحية أخرى - لتسيّد تجربته الفريدة والرائدة في قريته - من وجهة نظره الذاتية - وتعميمها على البلاد.

وفي ضوء هذا الشعور الذاتي بالعداء، كان لابد أن يخرج مشروعاته من قبضة إدارة المسرح، ووجد المخرج في لعبة تغيير العناوين وتبديل البطاقات على المشروع، دون أن يعي ما تسقطه فيه اللعبة من تناقضات بنيوية، ومن تجربة لتمرّكه حول ذاته، وتوحد مع تجربة خاصة في قرية محددة اتاحت له دورًا اجتماعيًا في ظروف مواتية، فإذا به يود على مستوى آخر لو انتهز الفرص لتمجيد الدور وتوسيعه والإفادة منه واستثماره بسبل حتى لطرق الأبواب، وتوفير المخصصات اللازمة من المال العام. خالو واقع أن المشروع الجديد، لم يكن إلا إعادة صياغة للحلم نفسه محاطة بهاجس رفض إدارة المسرح، ويتصور عداءها له، ومدعمة بالتبعية بالرغبة الملحة في الإفلات منها، فوضعتة الصياغة تحت شعار التنمية الثقافية للريف. ولكن لما كان التمرّكز على الذات لا يمكن تأجيله أو نفيه لحساب الموضوعية وشمول الرؤية واتساع نطاقها، فقد أطل "مسرح جرن شبرا بخوم" ثانية تحت اسم "المسارح المفتوحة" التي سيتم بناؤها باستعادة الأسلوب المعماري للراحل "حسن فتحى" (ص ٦)، وذلك فيما اعتبره المرحلة الثانية ذات العمل الاستراتيجى المطور (ص ٤)، والتي تتضح فيها العلاقة بين مفهوم التنمية المستعدة لأشكال الثقافة الشعبية والباحثة عنها من ناحية، والنشاط المسرحى من ناحية أخرى، بينما تبقى المدارس المختارة للعمل مجرد مقررات مؤقتة لحفلات منوعات من الفقرات الفنية ذات الصلة بالفنون الشعبية.

ولكن لما كانت تجربة "شبرا بخوم" مركزية في وعى أحمد إسماعيل بنفسه وبالعالم، فقد تصور أنها تجربة متكررة بشكل أو بآخر - على الأقل - في خمسة مواقع، فمنع هذه التجارب أولوية في مشروعه بوصفها التجارب المتميزة بالقرى أو المدن الصغيرة، والتي يمكن اختيارها ودعم القائمين عليها لتقديم مقترحاتهم بشأن تطويرها وميزانيته (ص ٦)، لكن - وبلاأسف - تبين للمنظر الكبير أن شيئًا من هذه التجارب لا وجود له، ودعا - بكل براعة - المستمعين إليه في عرضه على المؤتمر أن ينسوها، حرجًا من أنهم لن يجدوا غير "شبرا بخوم" التى هو رائدها،

أدب ونقد

ودعاهم ثانية إلى قبول إنشاء هذه التجارب الاختبارية لإنشاء من العلم، برعاية مشرفيه المختارين.

والواقع أن تجربة أحمد في "شبرا بخوم" بصرف النظر عن أي تقييم لها، تتسم بعدد من شروط الخصوصية غير القابلة للتكرار، في مواقع أخرى إلا بالشروط نفسها، فهي قريته التي لم تزل فيها عائلته وتمتد جذورها وعلاقاتها الاجتماعية والاقتصادية المكنية، مما يمنحه نفوذا فيها وعلى شبابها وصبية مدارسها، ويسهل عليه اجتذابهم لأنشطة فنية متنوعة في المسرح الذي لا يبعد عن "دواره كثيرا"، بل ويلتصق به التصاقا، ويكاد يجمع العاملون في المسرح بالمنوفية، على أن هذه القرية مخلقة على "أحمد"، ولا يستطيع أن يعمل فيها أحد سواه. وبالرغم من ذلك فقد تصور أن الشروط الخاصة يمكن أن تتحول في الواقع العيني- مثلما تحولت في أحلام الذات الفرجسية- إلى شروط عامة وموضوعية، تمتد وتتشعب في مختلف القرى والنجوع والمدن الصغيرة، وتقيم شبكة تجارب متنوعة ومتماثلة- في الوقت نفسه- على مستوى الوطن بأسره، وترشح للاحتياجات نفسها والرؤى والممارسات، وتدفع به على مستوى آخر ليتبنوا كرسى الزعامة والريادة في خطط التنمية الثقافية للريف مهيمن على مقدرات وزارة التربية والتعليم، والهيئة العامة لقصور الثقافة، لكن لما كان "المنهج" مضمرا في تجربة ذاتية وخاصة فقد ظل غالبا عن المشروع يزيده غموضا.

رابعا: منهج غائب وأهداف هلامية

فمن البدايه في مواجهة المشكلات التي تقتضى حلا، والإشكاليات التي تستدعي رفع التناقض بين أطرافها، والأهداف التي تستنهض الهمم لبلوغها، أن يتساءل المرء عن هوية المنهج اللازم في المسافة بين الشقين، باعتبار أن المنهج هو نسق الأفكار الذي يربط بين المشكلة وحلها بنتائج محددة، ويوجه خطوات العمل، ويستدعي الأدوات والوسائل المناسبة، ويوفر الجهد فلا يتبدد فيما لا طائل تحته، ويمنع العشوائية والتخبط في اتخاذ القرارات التفصيلية والعملية. والمطالبة بالمنهج ليست تزييدا ولا ترقا يمكن الاستغناء عنه أو تأجيله، بينما يشكل ركنا أساسيا وجوهرا سواء في حالة غيابه أو حضوره في الحياة الفكرية، ويكمن في هوامش الاختلاف أو الاتفاق الصاخبة والهادئة بين الآراء، فلا تبدو وكأنها مزاجية مفرطة أو "طق حنك".

ولكن المنهج- فيما يعنينا الآن- يعتبر بمثابة الوعد المؤجل والغائب في **أدب وفد** الوقت نفسه عن مشروع أحمد إسماعيل للتنمية الثقافية في الريف

المصري، فالأوراق تشير من ص ٣ إلى "منهاج" في معاملة ثقافة القرية الأصلية، يرسخ للتعددية والنسبية ضد آفة أحادية التفكير والانغلاق وهم امتلاك الحقيقة، ولكنه لا يبالى بتوضيح هذا المنهج. ويشير في الصفحة نفسها إلى تنمية القدرة الإبداعية للشباب القرية وفق منهج خاص في العمل، دون أن يبالى مرة أخرى بتوضيح هذا المنهج الذي سينعكس على حياة الشاب سواء أكان مبدعا أو غير مبدع، فيجعله مؤمنا بالعمل الجماعي والحوار الخلاق والبحث العلمي، متمتعا بالتوق الرفيع والأفق المفتوح، محترما للآخر متسامحا معه. والمشروع- من ناحية أخرى- يشير إلى تقديم أشكال فنية متميزة مستندة إلى التراث الشعبي- بطبيعة الحال- تستحق ميزانية التطوير (ص ٩)، أو تستطيع أن تقوى وتتطور بقدرتها على التفاعل مع ثقافة العصر (ص ٣)، لكن دون توضيح منهج هذا التطوير الطموح، أو حتى يضرب له مثلا قابلا للاختلاف معه أو الاتفاق عليه، ولو كان مثل المطرية والراقصة المصرية "مروى" في تطوير أغنية "أما نعيمة" ١١.

وعلى هذا النحو لا تبدو الصلة بين تنشيط الثقافة الشعبية وتطويرها والأهداف التي أُنشئت بهذا أو ذاك، غالبية المنهج فقط، بل مستبدله بمبارات إنشائية ونوايا طيبة مجانية في أحسن الأحوال. ولا يستطيع أحد إلا أن يدرك تحميل النشاط الفني أكثر مما يحتمل من وظائف ويحققه من أهداف لإعادة صياغة المواطن المصري في الريف أو في المدينة متمتعا بمثل هذه القيم وأنماط السلوك والاستجابة للواقع ومستجدات الأفكار في حياته اليومية، حريصا على الانتماء للوطن، تتطلب رؤية وتوجهات اقتصادية، وحيقة الصلة بالحياة السياسية والعمل الحزبي والخطابات الإعلامية، وأساليب ومناهج التدريس والتوجيه في مختلف المراحل التعليمية والتربوية، وتطلب إعادة النظر على نحو مستمر في "المربي- المعلم" الذي يكون هو نفسه في حاجة لإعادة التربية.

وبما كان المنهج غالبا من زوايا المشروع، ومتروك للمشاورية والمبادرات الفردية في الممارسة، فقد صرح "سمير العدل" المخرج بالدقهلية وأحد المشرفين المختارين- أثناء المؤتمر- بأنه لا يعرف بالضبط ما يتجهون إليه ولا ما يرمى إليه المشروع برمته، وإن كان يعرف تأكيدا ما يقوم به في المدرسة الموكولة إليه وتبعد عن محل إقامته في عاصمة المحافظة بنحو عشرين كيلومترا، واتضح أنه لا يبحث عن تراث ولا يوصي الطلاب بجمع الحكايات الشعبية الخبيثة في صدور جداتهم وأمهاتهم مثلا، ولكنه عرف أن بالقرية عشرات من القصص شديدة الأنية تتصل

أدب وفن

بمعيد من شبابها ورجالها الذى فروا من ظروفهم الاقتصادية القاسية وغير الموازية، وغرقوا على سواحل إيطاليا واليونان، فراح يجمعها تمهيدا لدمجها فى مسرحية، يؤديها الطلبة والطالبات وأمهاتهن اللاتى قبلن مده بتفصيلات الدوافع والأسباب وراء فعل الهروب من الوطن، بالرغم مما تحتشد به الصدور من مفردات وأشكال التراث الشعبى!! لقد كان "سمير" على هذا النحو- صادقاً مع نفسه، مخلصاً لخبرته وما يحسن فعله وصنعه، بلا ادعاء أو زيف مكشوف تحت عناوين مغلوطة وأهداف هلامية.

٢- كلمة ختامية.

ولا يسمنى فى ختام التعليق إلا أن أدهش ملايين يمكن أن تراق ببساطة مذهلة فى هذا المشروع، رغم ما ينطوى عليه من غياب المسح الميدانى لتنويعات القرى والنجوم المصرية، ومحدودية التجربة العملية التى يستلهمها، واغتيال متعمد لتاريخ مؤسسة مثل هيئة قصور الثقافة بما شهدته من ممارسات متنوعة متفاوتة الحظوظ من النجاح فى الحقول الثقافية والفنية المختلفة، ولاسيما ذات الطبيعة الفولكلورية منها، ورغم ما يتمخض عنه من هيكل إدارى بديل أو مواز لإدارات قائمة، مجرد أنه يمنح دوراً لفرد دأب على البحث عنه وتعميقه، ورغم أنه ينفخ فى الجدوى ما لا يمكنه تحقيقه من أهدافه ويملأ المسافة بين الآن والممكن فى المستقبل بالمعارات الإنشائية التى لا تخلو من ركاكة.

فإذا كانت هيئة قصور الثقافة تستطيع أن تدبر أموالاً طائلة تنفقها، فأولى بها أن تنفقها على إحياء مركز إعداد الرواد- مثلاً- ووضع برامج تدريب وتثقيف متوازنة ومنظمة لكوادرها فى الأفرع الإقليمية، بحيث تصبح مؤهلة وقادرة على الاضطلاع بأدوارها المختلفة المنوطة بها، وتدريب وتثقيف كوادر الفنانين والفنيين الذين ينتجون أعمالاً باسمها، أو تعيين عناصر مؤهلة فى إدارة المسرح التى تعانى ندرة الكوادر بعد أن أحيل إلى المعاش من أحيل، وذهب فى حريق بنى سويف من ذهب "رحمهم الله جميعاً"، بدلاً من إخمادها بمئات الزائدين عن الحاجة ممن لا يعملون ولا نفع فيهم، إلا إرضاء المجاملات السافرة. وإذا كان لابد من إنشاءات وحفلات افتتاح لها، فهناك عشرات المسارح المغلقة لأسباب مختلفة وفى حاجة لتطوير وتجهيز بنيتها الأساسية ومنها ما يحتاج استكمال البناء منذ عشرات السنين مثل مسرح المنيا، وهناك مساحات مخصصة لبناء مسارح وبيوت ثقافة، ومهددة بسحب التخصيص فى هبين القناطر بالقليوبية مثلاً وفى بنى مزار بالمنيا، أو إننا بصدد أموال حائرة فى

أدب وثقافة سوق الجهام الذى يستدعى الصيادين؟

التشكيل "الفصامي" في "مواقيت الصمت"

د. أمانى فؤاد

فالفصامي هو الذى لا يتعامل مع الواقع بمفرداته الكائنة بالفعل؛ بل تتسلط عليه ما يسمى بالضلالات، والبناء التشكلى للرواية ينتهج طريقة سرد تنشغل بتيمة شمبية أسطورية، فى الوقت الذى تشغلها أفكار وظواهر وأقمية معيشة، يرصدها الروائى بطريقة علمية، وهو بذلك تشكيل معبر عن الواقع الاجتماعى والثقافى الفصامى، الذى نحياه فى لحظتنا الراهنة بما يحمله من موروثات خرافية شتى، وبما يحمله من مظاهر اتساق سطحية مزيفة، فى حين أن حقيقة الأمر تتطلب مواجهة حاسمة مع واقع تختل فيه الكيانات، ويستشرى فيه الفساد، ينبئ بهشاشة، فانهيار، ويقتضى ذلك ضرورة البوح بالقضايا التى تنذر بالخطر المحقق، بإعلانها، ووضعها قيد البحث والمناقشة، ومحاولة إيجاد حلول جذرية تسهم فى تعديل تلك المسارات المنحرفة. ويمالج الكاتب خليل الجيزاوى فى روايته "مواقيت الصمت" ظاهرة الصمت وهى ظاهرة تطفئ على مجتمعاتنا العربية والمصرية، ويبحث الروائى فى أسبابها وتجلياتها وما ستؤدى إليه من تدهور أحوال المجتمع، والروائى فى هذا الطرح الفنى العقلى لا يدعو لثورة، قدر ما يدعو للبوح العقلانى المنهجى، الهادف يستحث الكلام الذى يراه ضرورة وفقاً لمنقولاته فى الرواية، "علينا أن نعيد النظر حتى بسؤالنا

بعد التشكيل
البنائى لرواية
«مواقيت
الصمت»، تشكيلاً
فصامياً، إذا صح
استعارة مصطلح
الطبيب النفسى فى
هذا المقام

أ. د. وقد

القديمة، فكيف بأجوبتنا.. (ص ٢٤).

وينذر الكاتب مع المنذرين من حالة الصمت تلك الصمت المتعلق بالأشخاص والصمت العام، صمت المجتمع بكل طوائفه، ينذر من تبعاته بقوله: "تري هل حاول هؤلاء الذين يخططون للصمت المميت التفكير في الصمت الآخر الذي يتحرك غاضباً في كل الأمكنة؟ وهو صمت شمولي وصمت صاخب يعبر عن حالة الإنسانية المصادرة في مجتمع الصمت المهيأ للانفجار" (ص ٢٧، ٢٦). وهو إذ يعبر ظاهرة الصمت بمستوياتها الإنسانية والمجتمعي، يعرض لأحد تجلياتها، ألا وهي ظاهرة "أطفال الشوارع" التي تعد أحد الظواهر التي تفاقم في المجتمع نتيجة صمتنا وتسترنا على الكثير من الأخطاء التي لا نواجهها، بل ندفن رؤوسنا في الرمال كالنعام تجاهها، ولقد تخير الروائي لعمله عنوان "مواقيت الصمت" وأظنه أراد أن يجمع في جدلية إبداعية بين صمت الأفراد وصمت الشعوب أو المجتمعات، وأن تلك الأوقات التي نصمت بها، ونمتنع فيها عن الكلام، تؤثر في كل مراحل حياتنا وتصبغنا بصبغة إنسحابية منقهرة، وعندها لا نستطيع المواجهة، فكلما مرت بحياة شخص هذه الرواية فترات امتنعت فيها عن الكلام والمواجهة، فأثرت في باقي مجريات حياتها، مثل صمت هبة بعد علاقة لم تستمر مع سعيد الفاتح، أو صمت أبيها تجاه خيبته في علاقته بزوجته واستحواذها على ابنه الكبير، أو صمته على تعاليها وانفصالها عنه، ومثل صمت الأفراد، تمر مواقف صمت بحياة المجتمعات حين تواجه بسلطات غاشمة ديكتاتورية، لا تترقب بالتمردية والحوار والحريات فينتج من جراء هذا أوضاع اجتماعية واقتصادية وثقافية متردية، تسقط بالكيانات الفردية أو الدولية إلى هاوية يصعب ملاحقة تداعياتها، والروائي حين يريد توضيح ذلك يعرض لعدد من النماذج التي تكاثفت أسباب اقتصادية، واجتماعية، وثقافية مجتمعة، في إبرازها إلى السطح في المجتمع المضري، نتيجة لعدم المواجهة، وطرح الحلول المتعددة، ومناقشة القضايا بطريقة علمية وإنسانية، بل مواجهتها بالصمت والرواية إذ تنشغل بالصمت وظاهرة "أطفال الشوارع" فهي تعالجها معالجة موضوعية، كأننا بصدد بحث لكل ظاهرة واستقراء لها، فهناك تعريفات وإحصاءات وثبت مصادر، وغيره من رصد لصور الواقع، وأسباب الحالات المختلفة للنماذج المتباينة من أطفال الشوارع.

وإذ يعرض الكاتب هذه الظاهرة البحثية يتخير لها تشكيلاً بنائياً عاماً يعتمد على تيمة أسطورية متوارثة تدعى "أن ولادة التوأمين من البنات تجلب الخير، لكنها أيضاً تجلب سوء الحظ للعائلة، عندما يتوفى أحد التوأمين، فيكون بمثابة الخراب

أدب وفد - الموت الغامض" (ص ١١).

ولقد تخير الروائي تقسيماً لفصول روايته، واعتمد في كل فصل على تنويع متغايرة لنفس الفكرة الرئيسية، كأن يقول في مقدمة الفصل الثاني: "إن التوام الثاني الذي يبقى على قيد الحياة يعيش بنصف روحه فقط" (ص ٢٩) .. وهكذا فهو في بداية كل فصل من الفصول السبعة يضيف بعداً نفسياً من أبعاد هذه الحكاية الشعبية الأسطورية، كلها تشي بالحالة القلقة المضطربة التي تكون عليها التوام التي على قيد الحياة.

ويتوج الروائي الفصل السابع بقوله: "قالوا: هكذا تعيش التوام الحى في عالم مضطرب مشتهة حياة مليئة بالصراعات النفسية، الصراخ الهستيرى، أثناء النوم، مما يجعلها فتاة غريبة الأطوار، كل هذه الصراعات تدفعها دفعة، أن تعيش دوماً على حافة الجنون" (ص ١٥٣). ومن هنا يرسم الروائي ملامح شخصيته الوردية "هند أو هبة" من خلال هذه التيمة الشعبية الأسطورية، فتتضح شخصية ملتبسة فصامية (٢) تعاني من تسلط الهلاوس على حياتها وتسبغها بصبغة الحيرة والعذاب. وقد يتساءل المتلقى لماذا ابداع الروائي هذه الشخصية الملتبسة الفصامية؛ ليمبر عن ظاهرتين قدمهما بشكل علمي أدبي في آن واحد؛ لماذا ارتضى هذا التشكيل البنائي الفصامى لروايته ٩. تصوره قد تخير هذا الطرح؛ ليقول إن تلك الظواهر ما كانت لتوجد إلا حين يكون المجتمع ذاته فصامياً، تسيطر عليه مظاهر الزيف وضلالات الخداع، وهلاوس الفساد، مجتمع يستتر على الحقائق مخافة مواجهتها، أى أن واقعنا له ظاهر معلن وباطنه يعبث به حتى أنواع الزيف والفساد، وتحكمه الغيبيات وأنواع من الممارسات الشاذة، غير الشرعية. ويشوب الرواية من حيث البناء الشكلى الجمالى والمضمون الفكرى خلط واضح لكنه مبرر بين فكرة ازدواج الشخصية أو انقسامها، وبين فكرة فصام الشخصية على المستوى الشكلى البنائى وعلى مستوى الفكر وبناء الشخصيات، وقد يكون هذا متعمداً من الروائي؛ لإعطاء نوعاً من الالتباس الغامض والحيرة والذين يعطيان براحاً لمزيد من التأويلات والقراءات، ويضفى نوعاً من الغموض المشوق لدى القارئ. ولقد تكاثفت جميع عناصر السردية الروائية، للتعبير عن هذا المفهوم الفكرى التشكيلى، فالعمل الفنى في نهاية الأمر؛ تشكيل جمالى معبر عن موقف من الواقع، وسأعرض لبعض هذه التقنيات السردية.

بناء الشخصية

تظهر في هذه الرواية شخصية رئيسية وهى شخصية هبة أو هند، وهى نموذج معبر عن الشخصية الفصامية، والتي تتوهم واقعاً مغايراً للواقع الفعلى بل **أد-ونقد** يتسلط عليها ما يسمى بالضلالات والهلاوس والتي تتجلى في الرواية

من خلال حيرتها الدائمة في مواجهة فكرة توأمها، فهي تشعر أن هناك حياة لهذا التوأم بالفعل، يعيش معها، أو من خلالها ذاتها، وبالرغم من أن هبة تشعر بتحقيقها على مستوى الواقع ومستوى ذاتها، حتى أنها وهي تخاطب حبيبها تقول: "إنك تعرف كم تعبت قديماً من المحاورة الجدال، العراك مع أمي! وتعرضت للضرب أحياناً كثيرة، حتى حصلت على بعض حريتي! متى تحصل على حريتك أنت؟" (ص ١٥٧). وبالرغم من أنها هي التي تدعو الإنسان إلى أن "...يتأمل كل القيود الموروثة باسم الدين، والعادات والتقاليد التي ارتبطت به، متى كتب اسمه، وديانته، وهويته في شهادة الميلاد؟" (ص ١٥٨)، بالرغم من ذلك فهي هي بحث دائم عن حريتها وتعيش انفصاماً ما، وتترك ضلالات وهلاوس تتحكم بها وتقيدها في دوائر لا مهرب منها، من خلال هذه الأسطورة الفلكلورية التي سيطرت على ذهنها هي وعائلتها.

وبالرغم من أن الرواية كلها صرخة تساؤل عقلي ناضج تقول: "متى تحين مواقيت الكلام؟ متى يصرخون! متى يثورون! متى... متى..." (ص ١٥٩)، إلا أن الشخصية الرئيسية لا تستطيع مواجهة نفسها بتحكم تلك الضلالات بها. واستشعارها لازدواجية فكر من حولها وأولهم "سعيد الفاتح" الرجل الذي أحبه، ويمكننا أن نضع شخصية "هبة أو هند" ضمن هؤلاء الأشخاص الفصامين الذين يستبدلون الواقع بواقع خاص بهم، وهي في ذات الوقت تدفعنا إلى حيرة والتباس بين مفهوم الانفصام والانقسام.

فهبة تشتق من ذاتها ذاتاً أخرى "هبة أو هند" فكلتاهما هي، كأنها تعيش الحياة أو كأنها تعيش الموت فهي في (ص ١٤٠)، الفصل الممنون "بأنا" تقول، "أنا هبة منصور الصبياد، التوأم الحي، أعيش داخل جلياب هند، صحيح أنني مت بعد عام واحد من مولدي، لكنني لم أرحل... أقتسم مع هند نصف السرير، نصف الطعام، لكن لن أهدأ حتى أشطرها نصفين مرة أخرى! لنقسم الحياة مرة أخرى.. تكبر هند، تباعد عني، تقاومني، أفقد السيطرة عليها، لكنني في أحيان كثيرة، كنت أنجح في أن أسيطر عليها تماماً، أعيش تحت جلدنا، أتصرف بشخصية هبة المتهورة، الجريئة، هكذا صارت حياتنا معاً تتلبسني اتلبسها، وأعترف أن هنداً عنيدة، ربما ورثت المقاومة من أبينا، قوة الشخصية، أما أنا فورثت النزق من أمي، العناد، طوال خمس سنوات حاولت كسر انفصالي بالتمادي في علاقتها بسعيد... رفضت التمادي في ممارسة الحب معه، نام سعيد ليلته مع هند، هي الصباح كنت أزغد فرحاً عندما شاهدت البقعة الحمراء تزين سريرها" (ص ١٤١).

بات الأمر واضحاً في هذا الخلط والالتباس الذي تعمد الروائي صنعه ووضع شخصية الرواية الرئيسية تحته، فالتملّقى على مرفصول الرواية

أدب وثقافة

لن يتأكد من الشخصية التي عاشت؟ ومن التي تحيا، بالرغم من الشخصية التي تحيا، تعيش حياة واقعية، مدعمة بأفعال حقيقية، بل تخضع أفعالها لإرادتها واختياراتها، مثل أبحاثها، وسفرها، ويحثها عن حياتها الخاصة من خلال بحثها ورجوعها لحبيبها سعيد الفاتح أو سيد.

وتتعذب الشخصية الكائنة في الرواية فالأخرى تصفها بقولها: " اختلط عليها عدم التمييز بين المتشابهات. الآن باتت غير متأكدة تماماً من أنها هبة أو هند! أصبحت تنادى سعيد الفاتح باسم سيد فتح الله" (ص ١٤١). أو تصف هي نفسها بقولها: " طوال حياتي أضرع أننى ممزقة، منقسمة على نفسي، دائماً هناك امران داخل رأسي، كثيراً ما أتوقف وسط الشارع حتى أفصل بينهما" (ص ١٤٤).

وانشغل الروائي برسم عوالم هند الداخلية، والصراعات والعوالم التي تتشكل لها، انشغل برسم شخصيتها، والقدر الذي عانتته من الصراع، من أجل أن تحصل على استقلالها، بعيداً عن سيطرة والدتها، وهو في ذلك لم يشر إلى ملامحها الخارجية سوى إشارة عابرة، عندما يقول: إنها جميلة وندية، وأصوره قد وفق في اختياره عدم تحديد ملامح لها فهو بصدد شخصيتين قد تكونا متشابهتين، لكنهما تظلان اثنتين، عالمتين يتنازعا. وتبدو هند شخصية رومانسية فيرغم معاناتها التي تكبدتها في علاقتها بسعيد الفاتح وتخليه عنها بعد أن عاشها معاشرة الأزواج، إلا أنها لم تصاسبه على ذلك ولم تفرض عليه ارتباطاً قهرياً، واعتزت باستقلالها وإرادتها، وكونها مشاركة فاعلة في هذا الأمر، وتعمدت ترك مسافة لتجعله مبادراً بإرادة حرة، لكن تظل هند تتملكها عاطفة خاصة تجاهه، يملكها الأمل في تصحيح أوضاعه معها، الأمل في مناشدة الجانب الإنساني فيه، وبناء جسر بينهما من جديد (ص ١٦٨).

وتتسم هند بسمات شخصيات ما بعد الحداثة التي تتعايش بها متناقضات متعددة، تتحكم بها حياتها الداخلية، ما نعرفه عنها نجعله قطعة قطعة عن حديثها الداخلي مع ذواتها، والعوالم التي تتراءى لها.

ويعد "سعيد فتح الله" نموذجاً للشخصية الدائرية المزدوجة الشخصية: عانى اليتيم والفقر والحرمان من سن الرابعة عشرة، عمل بالقاهرة في الإجازات وسافر إلى العراق للعمل وهو طالب في المرحلة الثانوية، درس بكلية الهندسة وعمل مع "منصور الصياد" والد هبة في شركته، بل كانت هبة هي مطيته ليصل إليه وإلى مطاعمه معاً، أفتهازي يعرف ما يريد، ويحقق أهدافه باستخدام الوسائل كافة، بادعاء التدين

أدب ونقد أو التصوف أو التفاني في العمل أو ادعاء المشاعر والحب.



استملاع بوسائله الملتوية الانضمام إلى الحزب الحاكم، السفر إلى أمريكا في دورة تدريبية لإعداد القادة، اكتساب صفات رجال الأعمال ومعاشرة النساء، وتكوين شبكة من العلاقات العامة التي لا يتورع فيها عن استخدام كل وسائل "البيزنس"، النساء، الرشوة، الخمر والسهرات المشبوهة، فهو يبوح بخطله لتشغيل مجموعة من الفتيات يقول: "توأعه في غرفتها، تخرج، يتسلل خلفها، يدخل الغرفة يجدني في انتظاره، يوقع على ما نريده، قبل التوقيع على جسدها، بالطبع لي غرفتي الخاصة، ولي صاحبتى ولا يقترب منها أحد، لأنها خارج هذا الترتيب" (ص ١٤٩).

تجربى به المتغيرات والضلالات الزائفة التي يعيشها مجتمعنا إلى الوصول إلى منصب مدير كبرى شركات المقاولات. وحين يتزوج ليكون أسرة ويبيت يتزوج خلال ٢٤ ساعة، من ابنة خالته، من بلدة ريفية هي مسقط رأسه، يصلى العصر ليتناول غداءه مع زوجته وأسرته وبعد أداء فريضة الحج حرصت الزوجة على أن ترتدى الفتاتان الصغيرتان الحجاب طوال اليوم.

لقد أصبحت دنيا المال والأعمال عالماً لا أخلاقياً، الغاية فيه تبرر الوسيلة مهما تدنى مستواها الأخلاقي والإنساني، وبعد سعيد في هذا العالم نموذجاً مثالياً يمتلك حياتين عمله وبيته وتظهر دنياه الخاصة عالماً آخر، يحرص فيه أن يبدو نموذجاً متديناً زائفاً، محافظاً على مظاهر لا تحمل أكثر من قشورها.

سعيد الفاتح نموذج من الشخصيات الملتبسة بهذه الرواية التي تزخر بالنماذج الحائرة بين الضمائم وزدواج الشخصية، فهو يتنازع الجانب الشهوانى والإنسانى معاً، فهو هذا الرجل الذى يعيش ملذاته وفزقه المكروء، لا يرى في المرأة سوى تضاريس جسدها كما تصفه هند (ص ١٥٧)، وهو ذاته الذى يعدها بالأمل والحب، وإقامة مشروع إعادة تأهيل أطفال الشوارع وتوفير البيئة المناسبة لمعيشتهم.

ويرسم الروائي شخصية الأب بكل تناقضاتها، فهو هذا النموذج المكافح الذى يتحدى الظروف وموت والده وهو في سن الثانية عشرة؛ ليعمل أعمالاً بسيطة متعددة، لكنه يماقها لما يشوبها من بعض التجاوزات التى رفضها لتمسكه بقيمه، ثم عمله على عربة كبدية مشاركة مع رجل آخر، مع تفوقه في الدراسة حتى انتهائه من دراسة الهندسة، وتكوينه لشركة هندسية أو مجموعة من الشركات بعد أن عمل مهندساً من الباطن (ص ٨٧) للرجل الكبير الذى تزوج ابنته، زواج منصلحة كما يذكر، وهنا تختفى منظومة القيم تلك مع ممارسة العمل، وتتحالى زوجته عليه، وتعايره بعمله على

عربة الكبدية، وتنفصل عنه في الفراش والبيت والاتصال الإنسانى، مما

أدب و نقد

يدفعه إلى علاقة بأخرى يجد لديها الحزن والاحتواء والعطاء.

هذا النموذج الناجح العملي، القادر على تحويل اليأس إلى أمل، يتعايش معه ذات أخرى ترتبط بالمكان في علاقة سحرية، فهو لصيق بالسيدة زينب وهو كما يقول: "بلاقي نفسي وسط الدراويش يا سلام لما الشيخ ياسين التهامي ينشد لمولانا ابن الفارض" (ص ١٥) فليله نوازع صوفية روحانية. وهو المهندس العملي المؤمن بالعلم، الذي تهمله الحكايات الشعبية، والقصص الخرافية ويعتقد بها. (ص ١٤).

وبالرغم من هذا النجاح الذي حققه منصور الصياد والد شخصية الرواية الرئيسية على المستوى العملي إلا أنه يعاني معاناة رئيسية لأنه أنفق نصف عمره مسامحاً في الكثير من حقوقه حتى طالت مواقيت الصمت الصمت الذي هو جوهر هذه الرواية والذي يستنكره الروائي من خلال الحياة الخاصة لكل من هبة، ووالدها، وصمت الشعوب أو ما سمي "بالصمت العربي المتجانس" (ص ٢٤).

ونجده وقد شغلته فكرة الصمت لما عاناه في الحياة؛ لذا نجده في المذكرات أو المفكرة التي دعا ابنه لقراءتها، يدون فقرات وتعريفات كثيرة عن الصمت وأسبابه وتبعاته.

وفكرة الصمت التي تعد الفكرة المحورية بالرواية، تشغل الروائي كما تشغل منصور الصياد نجده يصطنع تقنية الملف والأوراق التي يدعو منصور الصياد ابنه لقراءتها ليتحول من القضية الخاصة التي تتعلق بحياته هو، إلى القضية العامة وهي صمت المجتمعات والشعوب العربية (ص ٢٤)، وهو يخلق المواقف السردية التي عن طريقها يبرر بعض التعريفات المطولة عن الصمت وأراء بعض المفكرين وتحليلهم له.

ولأن هذه الآراء أشبه بالمذكرات فقد كان هناك ثبوت لبعض المصادر في سياق الرواية يقول: "خيرى منصور مجلة الآداب، يناير ١٩٨٣" (ص ٢٤)، أو مجلة ديوجين، الطبعة العربية، مركز مطبوعات اليونيسكو عدد فبراير/ إبريل ١٩٩٠" (ص ٢٥)، أو ذكره لفقرات طويلة من كتاب "جماليات الصمت" الذي ذكر العنوان الفرعي له "في أصل الخفى والمكبوت" (ص ٢٥).

وهذه الاقتطاعات لا تأتي استعراضاً مجانياً لثقافة الروائي، لكنها معاناة أساسية لأحد أبطال قصته أو كلهم إن شئنا الدقة، منصور الصياد، هبة أو هند، سعيد، أم شحته، شحته وغيرهم.

وإن شابت بعض التعريفات التي أوردها الروائي بعض التعقيدات الفلسفية (ص ٢٦)، في

تعريف الصمت كما أتمم المشهد الاستهلاكي للرواية ببعض التزيينات

التي قد تطرأ على الموقف الذي تعيشه البهلة في المشهد الاسترجاعي.

أدب وفن

لوالدها وتاريخه مع معاناته، فهو حين يذكر كل تلك الأشعار والأقوال الصوفية في هذا المشهد، يعد ذلك نوعاً من المفارقة، وكأن الروائي هو من يستعرض معارفه، وهو حين يتحدث عما يجب أن تكون عليه علاقة الزوجة بزوجها يبدو وكأنه يتلبسه دور المصلح والموجه (ص ٢٢)، يرسم الروائي ملام شخصية الأب وهي تعاني نقصاً ما، نقصاً في المواجهة الحقيقية، مواجهة زوجته وتعاليلها عليه، مواجهة علاقته الخاصة بخادمته أم شحته "كما تعاني هذه الشخصية — برغم نجاحها على المستوى العملي — سيطرة الوجدان الجمعي الشعبي على معتقداتها، لذا نجده يعتقد بهذه الخرافة التي صرح ابنه بها، وتصور أنها سبب مأساتهم الحقيقية، ويعد هذا النموذج من الشخوص نموذجاً حقيقياً فالشخصية البشرية مجموعة من التناقضات التي تتعاضد وتتجاوز في حوض واحد هو هذا الكيان الإنساني المعقد.

ومن الشخوص الورقية المرسومة بعناية في رواية مواقيت الصمت شخصية محمد جنيته، يبدأ بوح محمد جنيته لـ "هبة" الباحثة الاجتماعية من خلال صياغة لوقف إنساني صادق، عذب الإنسانية يقول فيه الروائي على لسان هبة: "فجأة وجدته يجهش ببكاء حاد، حقيقي، قمت إليه أخذته في حضني، مثل أخى الصغير، ضمته لصدري بدفء، وحنان صادقين، كفك دموعه بيديه، ابتعد قليلاً، وراح يحكي: "كان عندي تسع سنين.."

(ص ١٢٠). ومن خلال نموذج محمد جنيته يستعرض الروائي الأسباب المجتمعية والاقتصادية والثقافية التي تنتج هذه النماذج والاضطرابات في العلاقات الأسرية بين الزوجين وعلاقتها بالانهيار النفسي للأطفال، الطلاق بين الزوجين وضياع الأطفال بين زوج الأم أو زوجة الأب، العنف والأذى الجسدي المباشر تجاه الأطفال، الهروب إلى الشارع. في الشارع تبدأ مشكلات من نوع آخر، العيش تحت خط الفقر، العوز والجوع، الشذوذ الجنسي الذي يتعرض له الأطفال، عدم وجود بيت أو مأوى، المخدرات والعلاقات غير الشرعية وتبعاتها.

يشارك جنيته في كل هذه المظاهر مع بقية النماذج التي تحدثت عنها الرواية، لكنه يختص بأنه روح إنسانية عطوفة جعلته مصدر ثقة وأمان للعديد من الأطفال من حوله، بمساعدتهم من خلال علاقاته بالمجتمع الراقي الذي بيده أمور البلد، وتدفعه ظروف العيش والبطالة إلى العيش عاهراً يقيم علاقات مع نساء تجاوزن الخمسين، وأحياناً الستين، تحت ستار أخصائي علاج طبيعي.

ويبدو العالم الخلفى المسكوت عنه "للطبقة الراقية من سيدات ورجال

المجتمع" من خلال عيون محمد جنيته عالماً سرّياً من المصالح والعلاقات

أدب وقفة

المشبوكة، وجه آخر من المظاهر الفصامية بهذا المجتمع، ويظهر جنينه نموذجاً إنسانياً جديداً يلتحفه الصمت فهو صامت، يتعايش مع ما يرفضه، لكنه وحده لا يملك أسباب تغييره. ويلج الروائي على إبراز دور المرأة في الحفاظ على الكيان البشرى وتوازن المجتمع، وتصحيح المسار إن أصابه شطط، وهي معالجة فنية غير مباشرة يشير الروائي من خلال عدد من النماذج المطروحة بالرواية إلى قدرة المرأة الحاضنة على تقديم السكن المعنوي والمادى.

وتعد المرأة هي العودة إلى البيت والدفع، إلى الاستقرار والأمان، إلى الحب واستشعار الكيان، الكيانات التي قد تنسحق وتشتت بفعل عوامل متعددة، ولقد قدم الروائي عدد من النماذج النسائية الإيجابية التي كان لها دور في تأمين حيوات بعض أطفال الشوارع مثل جدة هيمة واحتضانها له وتعديل مساره بعد وفاة والديه، ثم دور صديقتها "أم عبده" بعد وفاة جدته الحقيقية فيقول هيمة: "تعرفى يا دكتورة يمكن لولا جدتى "أم عبده" لمتنى من الشوارع وشجعتنى أنى أعيد خالتي إعداى تانى، كنت تهت فى الشوارع.." (ص ١٣٠) أو المرأة "الست الكبيرة الغليظة" التي وفرت لمحمد جنينه البيت والأموال وساعدته فتغير سلوكه وأصبح قادراً على العطاء ورعاية غيره من نماذج فى هذه الفئة المجتمعة (ص ١٣٢، ١٢٢)، فالأمومة المباشرة أو غير المباشرة قدرة هائلة على الحفاظ على الكيان الإنسانى.

وكما تعد المرأة مرفأ آمن دافئ يعيد إعوجاج السلوك تعد أيضاً سبباً مباشراً فى تصدع الشخصيات المحيطة بها من زوج أو أولاد فلقد قدم الروائي نموذج "والدة هبة" وأثرها السلبي فى حياتها وأثرها فى صمت زوجها الذى عانى منه طيلة حياته. كما أن هناك نموذج الأم التى تنفصل عن زوجها وتزوج بآخر فيكون ذلك علاقة مؤكدة على بداية التصدع فى هذه الأسر وتضريح هذه النماذج التى تشكل ظاهرة أطفال الشوارع.

تقنية القصة

وحكى الروائي فى صياغة رواية "مواقيت الصمت" بين الراوى الرئيسى والشخصية المحورية بالنص على طبيعة هذه الشخصية الانقسامية الانفصامية فوجدنا العنوانات الفرعية فى الرواية حاملة لعدد من الضمائر مثل "هى، أنا، وأنا، هو، هؤلاء عدا السماء الأخرى". وبالرغم من أن السرد بالرواية يعد من منظور هذه الراوية "هند أو هبة" إلا أن هناك انتقالات سردية بالرواية تشبه السرد بتقنية تعدد الأصوات ففي الفصل الأول على سبيل المثال يستهل السرد بقوله "أعد للبيت منكسرة.."

أدب و ف

(ص ١٣) فالحكى هنا يستند على ضمير المتكلمة، ومن شأن هذه التقنية أن تزيل المسافة بين الراوى والمتلقى حتى أن النقاد يسمونها "الرؤية مع" لحمل ذلك المسافة التى قد يصنعها الراوى المفارق العليم، فالرواية على لسان شخصية القصة ذاتها. ولا تنتهى الصفحة الأولى إلا وينتقل القص ليصبح على لسان الأب فى المشهد الذى تخيلته هند فيقول: "أعرف يا بنتى أنك تعذبت كثيراً" (ص ١٣)، ويستمر القص الاسترجاعى على لسان الأب إلى نهاية الفصل الأول. والساردة تحت مسمى "هى" أو "أنا" أو "وأنا" تتحدث بضمير امتكلمة لكن الملاحظة النقدية التى تحسب لفنية العمل أن لغة السرد لإحدى الشخصيتين "هبة أو هند" تختلف عن الأخرى كما تختلف الروح، فأحدهما حيية محافظة ذات شخصية وإرادة مستقلة لكنها عطوف متفاهمة، نجدها تقول: "أسألكها هامة، لماذا كل هذا الغضب منى، لماذا تكرهينى إلى هذا الحد؟ إننى لم أكن أناية أبدأ على العكس تماماً، أحببت كل الناس، زميلات الدراسة فى السنية ..." (ص ٣٢). فاللغة هنا هادئة غير مقتحمة، بل تسعى حثيثاً إلى التواصل والمهادنة مع تلك الأخرى التى تتراعى لها.

ويبرز الرواى الشخصية الأخرى متهورة جريئة، لا يعينها كثيراً شأن الآخرين، فيقول: "فى المدرسة الثانوية شجعتها فى علاقتها مع جارنا سعيد، أنا التى كنت أقود عقلها الباطن؛ لأسلب إرادتها، واعترف أن هند عنيدة، ربما ورثت المقاومة من أبينا، قوة الشخصية، أما أنا ورثت النزق عن أمى، العناد، طوال خمس سنوات حاولت كسر أنفها بالتمادى فى علاقتها بسعيد، حتى نجمت أخيراً .. فى الصباح كنت أزغره فرحاً، عندما شاهدت البقعة الحمراء تزين سريرها .." (ص ١٤١). المفردات هنا عنيفة، بها قدر من العدائية الصريحة، وكما تختلف طبيعة كل شخصية عن توأمها، يختلف منظور كل منهما عن الأخرى فى الحياة، والمفاهيم، وطريقة تعبير كل واحدة عن نفسها، وبحسب رصد هذا الاختلاف للرواى، كما يحسب له أيضاً أنه أختار هذه التقنية السردية لقص هذه الرواية، فالراوى فى "الرؤية مع" تبني منظور الشخصية ويرى "مهما"، يلاحظ ما تلاحظه، تصوران الكاتب تخيران تبقى شخصيته روايته محيرة تدعو إلى الالتباس والتداخل، بل التآرجح المستمر بين الشخصيتين، لذا فهو قد تعامل مع هذه التقنية السردية لنرى العالم التخيلى من خلال هذه الشخصية الفصامية معكوساً على شاشة وعيها، وتظل الحيرة هى الشعور المسيطر على المتلقى أيهما هند، أيهما هبة، من التى ماتت؟.

أدب وفن ثم لا نلبث أن نجد تخلياً عن مركزية الساردة الوحيدة فنجد فصلاً

معنوناً بـ "وأنا" وفيه يتحدث المهندس سعيد فتح الله عن نفسه بلسانه يقول "ولدت في أسرة فقيرة لكن أحلامي كانت بوسع الفضاء" (ص ١٤٦).

وأرى أن الروائي جعل سعيد يتكلم بعد أن عرضت "هبة" من منظورها علاقتها بسعيد وتصورها عنه في فصول متعددة سابقة من الرواية، لقد راعى المؤلف في ذلك الطبيعة النفسية لهبة أو هند، ولذا أثار أن يتكلم سعيد من منظوره في الرواية، ويحدث الكاتب هذه النقلة السردية التي تراعى الطبيعة النفسية الخاصة للساردة الوحيدة، كما ييمدنا عن التحديد القاطع للمفاهيم المتعلقة بشخصيات الرواية.

ينتقل القص على لسان عدد من الأصوات لكنها في ذات الوقت انتقالات محدودة ولم تفرض قسراً على الرواية، وذلك لأن الرواية بمعرض عرض حالات إنسانية من أطفال الشوارع، أو نماذج من الشخصيات التي شكلت منحنيات في تاريخ هبة أو هند مثل "أم شحته" وهي تحكى عن تاريخ صحتها، وما دفعها إلى الحال التي أصبحت عليها هي وابنها شحته، الذي كتب عليه الصمت فكان مصيره السجن والهوان، تقول: "ليلة بعد ليلة" بدأت أحس أن البية بيلاحقني بعيني، في المطبخ ابتدا الضحك، الهزان يومين، ثلاثة لاقيت البية .. (ص ٤٦).

يؤثر الروائي الانتقالات السردية التي تتم مع النماذج التي شكلت أطفال الشوارع، يؤثر أن ينتقل الحكى على ألسنتهم من خلال تضفير حوارى موفق بين الباحثة "هند" والنماذج المختلفة، فهناك دائماً حوار تساؤلى من قبل هند، وتكون الإجابة مقتضبة في أول اللقاء، ثم تتدرج درجة البوح بعد أن تطمئن الحالة "النموذج" للسائلة فيبدأ البوح، وينتقل الحكى على لسان النموذج ولذا يتحول العالم الروائى الخاص بالرواية لفترة هذا القص الخاص بنماذج البحث فتتحول اللغة إلى لغة عامية مشوبة ببعض المصطلحات والألفاظ الخاصة بهذه الفئة من الصبية والفتيات وهو في إحدى هذه الحوارات يقول: "اسمك؟ - علاء - كام سنة؟ - خمستاشر! كنت عايش فين؟ - بلد اسمها أبو تيج في سيوط! - دخلت المدرسة؟ - طلعت من أولى إعداى! أمى ماتت وأبوا التجوز واحدة تانية! طفشت من البيت مع أخوى الكبير عماد.. - ليه تركت أخوك؟ - في أيام كثيرة كان بيحصل مجز، وفي ناس بتشرب وتنزل، فيه صناديق بتتسرق، قام أخوى عماد ضربنى على راسى بالصندوق الفارغ، قال: خريت بيتى، فور في ستين داهية، قبر يملك! نزلت ميدان الجيزة .." (ص ١١٦). تناسب تلك التقنية السردية موضوع الرواية في تلك الفقرات، لطبيعة البحث الذى تجريه هند ولطبيعة هذه الحالات الثقافية واللغوية، مما يوفر مصداقية لدى المتلقى ويجعله متعاطفاً متفهماً

أدب و نقد

لهذه النماذج، وما تدلّى به من حكايات لها لغة خاصة، وثقافة مختلفة عن ثقافة الراوية في هذا العمل.

الهوامش:

- (١) خليل الجيزاوى: مواقيت الصمت الدار العربية للعلوم ناشرون، بيروت ٢٠٠٧م.
- (٢) الفصام "الشيزوفرينيا" مرض عقلى يتصف بوجود خلل فى القدرات العقلية مما يؤدي إلى انفصام فى الروابط الطبيعية التي تربط بين أجزاء العقل البشرى، وهى التفكير "من حيث محتواه وشكله وسريانه" والاحساس والوجدان والعواطف، وأيضاً التصرفات والأفعال، ومن هذا نرى أن الفصام ليس كما هو شائع ازدواج الشخصية حيث ازدواج الشخصية يوجد فى حالات هيسترية تحويلية.
- ألهام محمد، تعريف المصطلح النفسى، ص ٧٠
- وانظر أيضاً انهيار العقل فى مرض الفصام "الشيزوفرينيا" د. عزت سيد إسماعيل، وكالة المطبوعات، الكويت/ ١٩٨٤م.

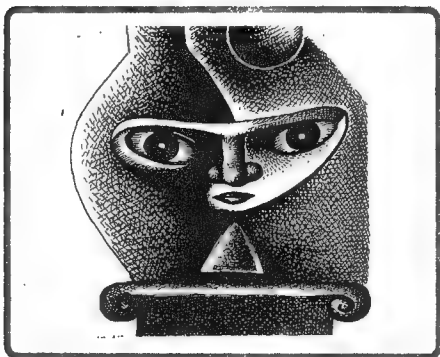
(٣) سيزا قاسم: بناء الرواية، مكتبة الأسرة القاهرة ٢٠٠٤ م، ص ١٨٥،

أدب ونقد ١٨٦ ■

الديوان الصغير

سردُ المهشين

مختارات قصصية من محمد البساطي



إعداد وتقديم:

عيد عبد الحليم

ومع ذلك فهي بسيطة بساطة الناس الطيبين الذين يكتب عنهم ويستقى من حكاياتهم قصصه ورواياته، هؤلاء الذين سكنوا في وعيه فكتب عنهم، بيوت وراء الأشجار، وصخب البحيرة، وأوراق العائلة، والخالدية، وهردوس، وأخيراً روايته البديعة «جوع»، التي اختار لها عنواناً دالاً على الواقع الذي نعيشه حالياً بأنهيائاته السياسية والاجتماعية والاقتصادية، فعبّر عن خلال شخصيات مهزومة - بفعل القهر الاجتماعي - عن أزمة دولة بأكملها.

وهكذا كان البساطى، دائماً ينحاز إلى المهمشين الذين يحاولون إلى أبطال داخل أعماله، وهو بهذا حكاة من الحكايات المهمة من أبناء جيله كخيري شلبي وإبراهيم أصلان وجمال الفيطناني ويوسف القعيد على اختلاف التجارب والمدارس والرؤى.

وهو مع ذلك لا تخلو كتابته من وعي فلسفي باللحظة، من خلال اشتغاله على فكرة المحاكاة للواقع المصري وغمسه الدائم بالنص الشفاهي والربط بين التخيل والواقع، فهو يكتب عن بشر من لحم ودم وتفاصيل عاش بعضها، وبعضها بنت خيال متمرد وثاب.

وعلى حد تعبير «فاطمة المحسن، فهناك قدر من التنافس والاستبعاد بين الحكاية الشرقية الوصافة في سرد البساطى، وبين رمزية تلك الحكاية وتجريدها، فأزمة اليومى وحاضر المكان، تنافسهما أو تحاول استبعادهما أزمة الحكاية الشرقية..

وبالإضافة إلى ذلك نستطيع أن نقول - أيضاً - أن البساطى، عادة ما يفرغ في تفاصيل الشخصيات ليعبر عن دواخلها وصراعاها النفس عبر سرد يتسم بالاقصص، مما يكشف عن حالة من التصادم بين طموحات هذه الشخصيات الروحية وواقع الحياة المليء بالغيوم والإشكاليات، حتى في رواياته التي حاول أن يخرج بأحداثها من دائرة القرية، التي يعيشها ويمن إليها دائماً، نجد هذه التواضع بين سرد الداخل وسرد الخارج في الشخصية الواحدة، ونلاحظ هذا - جيداً - في روايته «دق الطبول».

إنه كاتب واقعي بامتياز، تحركه الرغبة - دائماً - في الانحياز إلى الإنسان وقضية الوجود.

هنا بعض من قصصه - عبر مراحل مختلفة - وهنا - أيضاً - وجبت التحية لكاتب متميز.

تمثل تجربة
دمحمد
البساطى،
القصصية
والروائية
واحدة من أهم
التجارب
السردية في
مصر والعالم
العربي خلال
الأربعين عاماً
الماضية، بما
تضمنته من
فضاءات
مغايرة، ورؤى
متجددة، ولغة
دهشة هادئة،
أدب ووقت

التوت البرى

اعتدنا أن نراها - تلك العجوز - ونحن فى طريقنا إلى القبور .. تجلس أمام عشتها على شاطئ النهر بجلبابها الأسود الملهل ، ويجوارها المقطف والمصا . ما كانت تبدي اهتماما عندما يمر أحد على الطريق .. حتى هؤلاء الذين يتقدمون ليضموا فى المقطف شيئا .

كانوا يحكون فى طفولتنا عن الشياطين التى تحوم دائماً حولها .. والحرائق التى تشتعل من حين لآخر فى البلدة .. والأطفال الذين يموتون خنقا وتطفو جثثهم على سطح النهر .

كانوا يحكون فى طفولتنا عن الشياطين التى تحوم دائماً حولها .. والحرائق التى تشتعل من حين لآخر فى البلدة .. والأطفال الذين يموتون خنقا وتطفو جثثهم على سطح النهر .

وكنا رغم تحذيراتهم والمقاب الصارم نجد طريقنا إليها .. نتسلل فى الظهيرة ، ذلك الوقت الذى تخلو فيه الشوارع من الكبار - وكانت تهش فى وجوها .. وتضرب بمصاها على جانبي ساقها الممدوتين وتجمعنا حولها ، وتسمح لنا بتسليق أشجار التوت التى تظللها . تلك الأشجار التى لم تلمسها يد قبلنا .

كان الأوغاد يطاردوننا حين نقترب من إحدى الأشجار فى البلدة ويلوحون بسقوطنا من فوقها . فلباتوا الآن ويروا كيف نقفز كالقردة بين الفروع . وفاجأتنا العجوز يوما بحبل جاءت به من داخل العشة . ووقفت تكتم ضحكاتها . وقذفنا بطرفه إلى فرع الشجرة وأخذنا نتأرجح . كانت تدفعنا وتدفع معنا . وتسهل وقد تناثر شمرها الأصيل القصير .

وسرعان ما تتمثر منكفئة وسط تهليلنا ، وترقد لاهثة أمام العشة . ونزلق إلى النهر . كنا نفوس ونمد أقدامنا إلى سطح الماء ، ونسابق إلى الشاطئ الآخر . لا نخشى قطع الحجارة التى كان الأهالى يقذفونها بها ليخرجونا من الماء وكأننا يزرعهم غرقنا . ونراها . العجوز - ما كانت تخلو أبدا من الحيل - وقد جاءت بألواح من الخشب وأخذت تقذفها إلينا - تلك الألواح التى تنام فوقها بعد أن تغطيتها بالقش - ونقفز إليها ونجذف بأذرعنا .. ونراها تجرى على الشاطئ بجوارنا ، وتهلل حين يسقط أحدها من فوق اللوح .

عندما كنا نلمح أحدا قادمنا على الطريق . كنا نهرع إليها . وتخفيها

داخل العشة . ونظل بالداخل نلث رعبا ، نختلم النظر من بين عيdan

أد- وقد

الغاب حتى يبتعدوا .

ويحدث دائماً ما يجعلنا نباعد عن العشة، وتطول فترات ابتعادنا ويستغرقنا البحث عن الرزق . ونمضى .

ونفتح بيوتنا . ونرحل عن البلدة ونعود . ويكون لنا أولاد . وحين يتأخرون في العودة إلى البيت .. كنا نفتش في وجوههم عن آثار التوت ولعة الاستحمام . ويقسمون لنا من خلال بكائهم أنهم لم يذهبوا إلى هناك .

ونراها - تلك الحجوز - حين نمر بها وكان السنوات لم تغير منها شيئاً . ونشعر بحركة الأولاد المضطربة داخل العشة . غير أن أحداً منا لم يجزؤ يوماً أن يتقدم ويسحب الأولاد من الداخل

١٩٨١

البنـت تفتـسل

وضعت البنـت لفة هدومها تحت ابطلها وخرجت إلى الطريق .

كانت شبة الفجر تلوح في الأفق . ويخار أبيض كثيف يجثم فوق الأشجار وأسطح البيوت المغلقة . والتراب مبلل دافئ ، وتحت الأشجار كان البلل شديداً ، والماء لا يزال يقطر من أوراقها .

ومن حوض الزرع كانت الفئران تقفز وتهرب على الطريق ، ثم ترمى بنفسها فجأة في قفزة واسعة إلى الجانب الآخر حيث تمتد الأشجار على حافة المصرف الضيق . كانت الطريق تنتهي إلى النهر . سارت البنـت بامتداد الشاطئ . بدت المياه داكنة في العممة الخفيفة والتماعات من الضوء الخافت تظهر وتختفي فجأة . وكانت موجات الضباب الأبيض تتصاعد بعيداً عن سطح المياه . وظلت الضفة الأخرى مخفية وسط السحب الكثيفة وقد برزت منها أطراف بعض أشجار الكافور . توقفت البنـت عند المصلى . كانت قطع من الحجر الأبيض تتدرج إلى النهر .

وضعت هدومها على حجر قريب من الماء ، وأخرجت منها قطعة صابون ولفة صغيرة من القش ، وفكت ضفيرتي شعرها وانزلت إلى الماء بملابسها .

أدبـ وقد غطست ودعكت عينيها ، ثم اقتربت من الشاطئ وخلعت ملابسها .

تحرك رجل كان راقداً في المصلى مختفياً خلف فرع شجرة يميل على المصلى، وكان لون جلبابه معتماً في لون جدار المصلى الطينى الممدود بجواره . امتد يده في حذر وأزاحت أوراق الشجرة بين فرعين صغيرين .

كانت حركته هادئة حتى أن العصفور المنكمش تحت ورقة عريضة على أحد الفرعين ظل في رقدته لم يتحرك .

وضعت البنت ملابسها المبتلة على الحجر الأبيض الملامس لسطح الماء ومررت عليها قطعة الصابون .

كان جسدها مختفياً تحت الماء، وأخذت تضرب الملابس ضربات سريعة بالحجر الأبيض ثم نهضت مستندة على ركبتها وضغطت بثقلها على الملابس .

كانت المياه تصل إلى وسطها ويدها جسدها في انحناءاته شديد النحول . وعظام ظهرها بارزة وذيابها صغيران يترجران خفيفا .

شطفت الملابس وعصيرتها ، وكومتها على الحجر وجلست على حجر آخر . ودعكت جسدها بلغة القش والصابون . كانت الرغبة كثيفة على رأسها ووجهها . وقفزت إلى الماء وسبحت بعمرض النهر . واختفت وسط الضباب الكثيف . ولست الضفة الأخرى ثم عادت تلاحقها سحابة رقيقة .

وقفت قرب الشاطئ . كان الماء يغطى صدرها رفعت يديها وكانا يتماوجان تحت الماء . وغاصت قليلا ثم ارتفعت ، ورأتها يكبران ثم يصغران . وأزاحتها على يديها وتحركت عكس التيار . كان الماء يضغط خفيفا ، وارتعشت قليلا ، وتآلق وجهها .

انبثق شعاع من الضوء فجأة مخترقا طبقات الضباب في خط مائل ، وتناثر الضوء على سطح النهر . كان ضوءا عكرا غير متآلق ، ويدها كأنما يتحرك مع التيار . انكمشت البنت تحت الماء ، وأخذت تتراجع إلى الشاطئ .

ويدها الضباب وهو يحيط بشعاع الضوء كبقايا دخان خفيف يتماوج مبتعدا . غير أنه سرعان ما تجمع في كتل كثيفة وإنساب في نغومة نحو الضوء .

عصرت البنت خصلات شعرها كانت منحنية على نفسها فوق الحجر الأبيض . ولبست ملابسها ، وطوت البلولة تحت ابطها وصعدت إلى الطريق .

ساعة مغرب

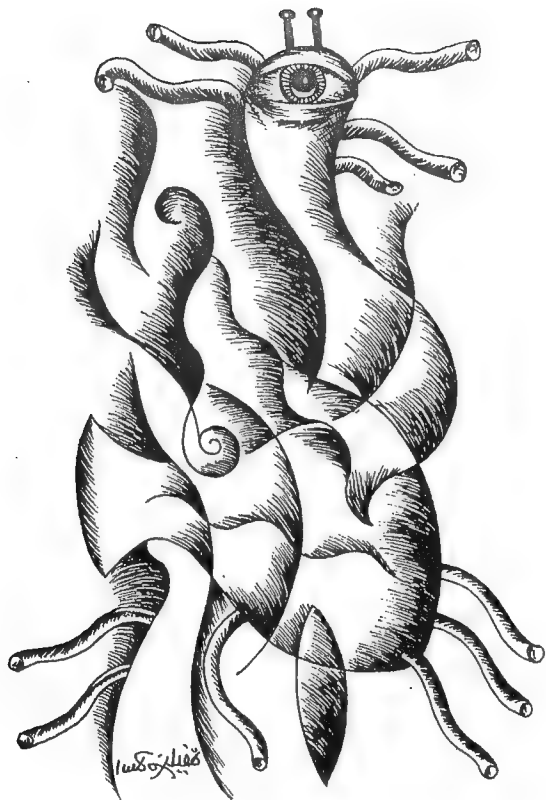
كنا نراها عندما تأتي. تسير تحت الأشجار على شاطئ النهر. العتمة توشك أن تخفى معالم الأشياء، تتجاوز الأشجار وتخرج إلى العراء، ونقول إنها هي، المشية التي حفظناها، خطوة قصيرة مترددة، تجنح إلى جانب الطريق ورأسها يميل قليلا كأنما ترهف سمعها لصوت ما، وجلياب أسود من الحرير يلتصق بجسدها الممتلئ وطرحه سوداء حول رأسها، الوجه ناصع البياض، لم يسمعنا الوقت أبدا لتنامله، نراه دائما خطفا في العتمة.

نتوارى تحت الكوبرى، نمد أعواد غاب إلى المياه ونظواهر بالصيد، نحس بها قرانا، خطواتها وقد ثقلت عندما تمر بنا دون أن تلتفت، وتلك الرجفة الخفيفة تسرى بردفيها وهي تبتعد، ننتظر قليلا ونتبناها. نعبير الكوبرى متمهلين. المقهى على الضفة الأخرى لم يشعل أضواءه بعد. نراها تأخذ طريقا جانبيا وتختفى عن أعيننا. نعرف أين تذهب، ما عرفناه عنها قليل. بيتها في ضواحي البلدة، كانت تسير طويلا حتى تصل إلى النهر. زوجها مات في الحرب، تقيم مع ولديها عند أمها. عرفنا ذلك حين تبعناها مرة ومرة. لهم نصف فدان يزرعونه خضارا. تذهب إليه في الأمسيات من يوم لآخر.

نسير إلى المقهى ونعود، نمضي في طريق جانبي غير الذي سارت فيه نأخذ دورة واسعة بين الفيضان، نتوقف عند حوض الخضار، العشة هناك، صغيرة على رأس الحوض، بجوارها قناة تجري فيها المياه.

نتعارك نحن الأربعة قبل أن نصل إليها رغم أننا اتفقنا أكثر من مرة ألا نتعارك، يدور العراء في صمت تبادل للكلمات أحيانا، والرفق، وخمش الوجوه، ونقلب في وحل قنوات المياه. نستلقى لاهثين، ونعود إلى ما اتفقنا عليه. يأخذ كل دوره. ونقول إنها تريد أن نكتم سرها هي لم تطلب ذلك، ولم يحدث أبدا أن تكلمت مع واحد منا، وتأتي لحظات تبذل لنا وكأنها لا تهتم إن عرف الجميع سرها، ونقول إنها حتى لو لم تطلب سنحافظ على سرها. ونتعاهد على ذلك ونقسم. وتكون أكثر هدوءا، نجلس على شط القناة. ونمد أقدامنا إلى مياهها، وينهض من عليه الدور، يفتسل من الوحل، ويخلع جلاببه المبتل ويتركه معنا ويمضي إلى العشة.. تظل عيوننا عالقة به حتى يختفى داخلها، ويكون على الثلاثة الآخرين أن يرقبوا الطريق، نادرا ما يأتي أحد في هذا الوقت وقد أوشكت صلاة المغرب وحتى إن مر أحدهم، ما كان علينا سوى أن نسعل خفيضا لننبههما في العشة ثم نخفى وسط عيدان الذرة حتى

أدب-وقف يبتعد.



نجلس على الشط، ساكنين. نتجنب النظر إلى العشة، غير أن آذاننا هناك ونسمع أخيراً الحركة الخفية التي نترقبها، ونراها تنحنى لتخرج من فتحة العشة، تضع قدميها في الشبشب وتنفض بيدها الجلباب من الخلف تمر بنا دون أن يبدو أنها رأتنا وتمضى.

نظل في جلستنا حتى يأتى رابعنا، وننتظر حتى تعتم ونعود. نعبّر الكوبرى ونتفرق. حين تكون ليلتى اغتسل في مياه القناة وأزيل ما لصق بى من طين العرائك، وأذهب للعشة. أقف لحظة أمامها حتى تهدأ رجفتى. انحنى وادخل، لا أرى شيئاً في الظلمة، أزحف على ركبتى متحسناً الأرض بيدي. المس طرف القش حيث ترقد. تمسك بى يداها الممدودتان وتقودنى، تحتوينى في صمت. عيناها متوهجتان كالقطط. شفاتها نهمتان على وجهى، أصابعها تحفر في ظهري. تهدأ فجأة وتبمدنى، أرقد لاهثاً، وتكون عيناي قد اعتادت العتمة. وأراها تنهض. تلتقط طرحتها وتخرج في كل مرة أقول إنها ستلتفت قبل أن تخرج وترانى لا أزال راقدًا أريدها فتعود، غير أننى كنت أسمع صوت الشبشب في قدميها يعتمد.

وحدث ما كنا نخشاه طول الوقت. انتظرناها يوماً بعد يوم ولم تأت. كان قد مر أسبوع، وكنا نمشى ساعة الغروب في الناحية التي تقيم فيها، ننظر إلى بيتها من بعيد، ونتسكع في الحواري القريبة منه ثم نمضى.

كنا نقرب بمرور الأيام من بيتها، ثم جاء يوم وسرنا أمامه، سرنا واحداً وراء الآخر. ونضربنا إلى نوافذه وبابه الموارب وابتعدنا.

توقفنا عند البقال العجوز القريب من بيتها، وكما فعلنا من قبل أخذنا نثرثر معه. كنا نتلمس طريقنا في حذر، تحدثنا عن الحرب وما أخذته من رجال، وذكرنا أسماء من نصرهم، وذكر هو أسماء ثلاثة من حارقه منهم زوجها، وقال إن الدنيا تأخذ وتعطى، وعرفنا منه أخيراً أنها تزوجت من أيام.

سرنا عالدين وتفرقنا.

وكنا نجلس على الكوبرى كما اعتدنا فيما مضى من الأمسيات، نجلس متباعدين فلا أحد منا يحتمل البقاء طويلاً مع الآخر. ورايناها قادمة، كانت مع زوجها، وولدها يسيران أمامها، تلبس فستاناً أصفر، وحذاء بلون بنى ويدها حقيبة من اللون نفسه، ووردة حمراء على صدر الفستان، وشعرها الذي لم نره أبداً كان ينساب كثيفاً. وجهها هادئ تنصت لزوجها وتبسم خفيفاً، ثم تشرد عيناها بعيداً، مرت بنا واحداً بعد الآخر، وبدا أنها لم ترنا.

فخ

احتوانا المكان المتعتم تحت السرير حيث أشار لنا، السرير مرتفع بأعمدة سوداء نقش على كل منها فرع شجرة بلون أبيض يتلوى كشعبان بنتوءاته وأوراقه الصغيرة، والكلية ملمومة إلى جانب، جلسنا القرفصاء تكاد رؤوسنا تلمس الملة الخشبية.

قال لنا، سيأتى بعد قليل وترونه.

له أيام يحاول أن يجئ بنا، قال لإعراننا إنه - ضابط الدورية - يحمل أضخم مسدس يمكن أن نراه، وأريمة خناجر يعلقها إلى جنبه. لم نصدقه فكثيرا ما رأينا الدورية فى مرورها ليلا، كنا قد انتهينا من جولتنا بعد العصر. مررنا بأشجار التوت ولم يخامر بالصعود معنا وقف تحتها مكتفيا بما يتساقط أثر هزنا للفروع البعيدة يلتقطها وينفخ عنها التراب، وعندما توجهنا إلى التربة جلس على الشاطئ يحرس ملابسنا . كنا وعدناه هذه المرة بالذهاب معه. لذلك ظل يتبعنا، وطاردنا كلبا حتى هرب إلى الحقول، وعندما أعتمت ذهبنا معه.

أخرج من لفة جاء بها من داخل البيت بعض أرغفة عيش طرى وجبنا وضعها أمامنا. أكلنا دون صوت. هو لم يأكل. كان مشدودا لأصوات فى الخارج، مستندا بذراعه على صندوق كبير مغلق بقفل صدئ قال إن بداخله ملابس المرحوم أبيه، كان موظفا بالمجلس البلدى، وكان يتمتع من اللعب معنا، يقف الولد بعيدا على رأس الشارع يرقبنا بالجلابيب النظيف والحداء وشعر رأسه الممشط : أحيانا كان يطل من فوق سطح بيتهم وينادينا لنلعب أمامه مدليا حبلا طويلا يطوحه شمالا ويمينا ، ولم يكن ذلك يغيرنا بالذهاب إليه، قال لنا بعد موت أبيه إنه يستطيع الآن أن يلعب معنا، غير أن أمه منعتة بعد أيام قالت: «رغبة المرحوم».

بعد الطعام نقل علينا النعاس فنامنا ، أيقظنا بهزة خفيفة، سمعنا ضحمة الخيل فى الخارج ، ثم رأينا ضوءا يدخل الحجرة هى أمه تحمل المصباح . عرفناها من الشبشب الأسود وطرف جلبابها الأسود ، وكنا نراها أحيانا وهى فى طريقها للمحطة ويدها ظرف أصفر لتأخذ القطار إلى المدينة. علق المصباح فى مكان على الحائط، وسحبت مقعدين من الخيزران وراءها وخرجت . كنا نراهم ثلاثة دائما أثناء مرورهم . الضابط بنجمة على كتفه ، وقبعته تميل قليلا للوراء تكشف عن شعر رأسه الرمادى الخفيفه وشاربه الكت الشائب بمنصفه أثر داكن من التدخين، وخلفه جنديان مشدودا القامة، جاءت أصواتهم قريبة من النافذة غير أننا لم نميزها.

دخل أحدهم الحجرة جفل الولد بجوارنا وأشار لنا، غير أننا كنا قد

أدب وقد

رأينا الحذاء الأسود يخطو على الحصيرة. أرض الحجر طينية غير مستوية، نحلت
الحصيرة فوق الفتوات وبرزت الصغيرة منها كعروس القثران، يحتفى الحذاء عن
أعيننا ثم يعود، لا يتوقف، كنا نميل ونحنى نتبعه بنظراتنا، كانت ملاءة السرير المدلاة
تحسبه عندما يذهب فى اتجاه النافذة بأقصى الحجرة. وقف أخيرا وظهره لنا وقد
انثنت الحصيرة تحت كعبه، لا يد أنها حفرة صغيرة، أخذ يهتز وعصا مكسوة بالجلد
تضرب جانب بنطلونه الكاكي . سمعنا صوتها أتيا:

- كنت أعمليهما الشاى.

ثمة كنية بجوار الحائط المواجه لمناها أثناء دخولنا، خلفها قاعدة النافذة المريضة
حيث وضعت قلتان كل منهما فى طبق صاج. كدنا ونحن نميل أن نتمدد على الأرض،
يجلسان على الكنية وبينهما مكدتان صغيرتان، هى على الطرف مضمومة الساقين
ويداها معقودتان فى حجرها ، وهو يسترخى بظهره للمسند وساقاه ممدودتان.

- أخبرونى أنك كنت عندنا اليوم.

- آه قلت ربما غيروا رأيهم.

- يغيرون رأيهم؟ قلت لك ألف مرة إنها قوانين.

- آه . قلت لى.

- سنواته فى العمل قليلة.

- آه.

- لا يستحق عنها معاش. وقلت لك.

- آه.

- لا تسمعين الكلام.

بدا من حركة ساقيه أنه مال بجسده نحوها واضعا المكدتين تحت إبطه، واستقرت يده
فوق يديها.

- واحدة مثلك تربت فى المدينة. ماذا أتى بها إلى هنا؟

سحب يدها نحوه. أفلتتها من قبضته وأعادتها إلى حجرها ، أمسك معصمها ووقف
وجذبها حتى أوقفها.

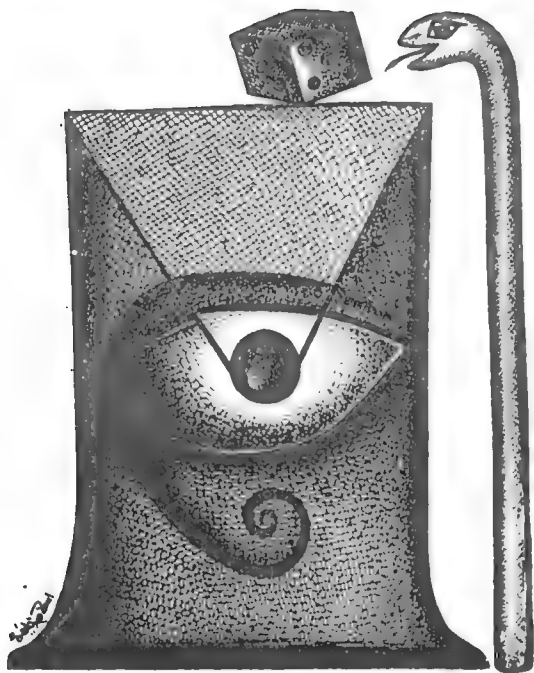
- معاش استثنائى كما قلت لك. لا حل آخر. والتحريات سأكتبها بنفسى.

دفعها نحو السرير .، حين استدارت بدت فى الضوء آثار الدقيق على جلبابها الأسود.
انحنى ينفضها:

- هذا الجلباب؟

أزال ما علق بظهرها من أعواد القش، ثم بدا وكأنما سيخلمه عنها،

أدب وقد



أبعثت يده، وأراد أن يفك الطرحة السوداء عن رأسها فمالت بعيداً عن يده. أصابع قدميها متقلصة تشبث بالششب. كنا مددنا رءوسنا قليلاً مستترين بالملاءة المدلاة، كان يرفعها من تحت إبطيها دافعا بها إلى السرير. عندما انحنت لتصعد ظهر وجهه فجأة من ورائها متحفزاً، سحبنا رءوسنا للداخل ولحناء قبل أن نخطفى يخلع الششب من قدميها. دفع بحدائه جانباً، وسقط البنطلون مكوماً عند قدميه. ساقاه شديدتا النحول، بشرتهما ملساء في لون الشمع، وجوب أسود ملفوق عند الأصبع الكبير. كتمنا أنفاسنا، وطوينا سيقاننا، وأنزونا مبتعدين نكاد نلتصق بالحائط، الولد مازال متكناً بذراعه على الصندوق متوهج العينين، لم يعد يلتفت إلينا وقد مال برأسه قليلاً مرهفاً السمع، رجرجة السرير الخفيفة، وصرير الملة الخشبية، وهمس لاهت، - دائماً يحدث ذلك، مجرد أن أتمود عليك.

صوت سعال الجنديين في الخارج، والخيل تنفض رءوسها وتزفر وتحك رقابها بقاعدة الناهذة.

انزلقت ساقاه النحيلتان واختفتا داخل النطلون.

انتظرنا قليلاً بعد خروجه حتى سمعنا الخيل تبتعد. كان الباب موارياً نظرنا إلى الولد. باد لنا النظر بعينين مثقلتين بالنعاس. زحفنا واحداً وراء الآخر إلى الخارج.

١٩٩٥

التل

يبدو المنظر كحلم.

التل كأنما انحسرت عنه مياه البحر من عهد قريب. يغمره ضوء الغروب، رماله البيضاء نظيفة مفسولة. بريقها فاتر. تهب الرياح فتزيل ما علق بها من غبار ناعم. مساحات واسعة لم تطأها قدم احتفظت بقشرة هشّة من الرمال، تشققت قليلاً، غير أنها ظلت متماسكة. بقع داكنة الخضرة من العشب والأشواك تجرى حولها السحالي. بيوت قليلة صغيرة متناثرة على التل. تبدو من تعرجاتها كأنما صنعت بأيدي أصحابها. أبوابها من الصاج المضلع. مواربة دائماً. أحدها انضرد بعيداً يطل على المنحدر الذي يؤدي إلى البحر. عنزة سوداء مقيدة إلى وتد أمامه.

أولاد يلعبون بالقرب منه. ينتقون الحجارة المسطحة ويقذفونها إلى

أدب وقد

البحر.

عندما خرجت المرأة من البيت تفرقوا بعيدا. هو نفس الموعد والشمس توشك على المغيب. تلبس جلباباً أسود وطرحة سوداء. شعرات بيضاء فى مفرق شعرها حيث انزلت الطرحة قليلا. تفك قيد العنزة وتدخلها البيت.. تهبط المنحدر خلال مدق نحيل متفتت تكسوه حجارة بيضاء كبيرة وصغيرة. تواجه فى هبوطها هبات الهواء التى تعوق حركتها وتجعلها تميل من حين لآخر والجلباب يلتف حول جسدها النحيل.

البحر صاخب عنيف، صخور منبسطة زلقة تضربها الأمواج. ينتهى المدق إلى شريط ضيق من الصخور الصغيرة السوداء، احتفظت بجفافها. أحيانا ينالها الرذاذ من موجة عالية فيسيل من بين شقوقها إلى الصخور الضخمة المنبسطة.

قوارب مصفوفة مقلوبة على وجهها فوق الرمال أسفل التل. تتركز مقدماتها إلى الصخور السوداء الصغيرة. تسير المرأة إلى قاريين فى المنتصف وضعا وجهاً لوجه وقد انزعجا قليلاً مثل صدفيتين. تجلس بينهما فوق حجر أبيض جاء به يوماً من المدق. صوت البحر يدوى عميقاً فى تجويفهما، وقد تكومت بالدخل رمال بيضاء ناعمة وأعشاب وفوارغ صغيرة من الصفيح. تخرج المرأة من جيبها حبات التمر. تنتظر حتى تنحصر الموجة وتقذف بها واحدة وراء الأخرى.

- رحمة عليه. الف رحمة. الى رجع. الى ما رجعت.

البحر كأنما ازداد هياجاً. أمواجه العالية تضرب الصخور فى عنف ثم ترتد متناثرة يعلوها الزيد. تسعى فى تلاحقها لتتخطى الصخور وكأنما لتتال من التل. يبدو التل شامخاً مزدهياً فى الغروب. الرمال البيضاء أخذت فى ضوء الشفق لون سنابل القمح. تتجمد فى انبساطها كموج خفيف ساكن. وفجوات واسعة يثقل فيها الظل أشبه بنبذات. وكرات العشب الداكنة تتمايل مع الهواء. وسحابة غبار ناعمة تطوف حوله من حين لآخر تأخذ فى طريقها ما تساقط من عشب وترمى به إلى الفجوات.

تمسح المرأة رذاذاً تناثر على وجهها. تمد ساقها هى المرأة الأولى التى تلمس المياه فيها قدميها وتبل ذيل جلبابها. صوت لم تسمعه من قبل.

هدير عميق مكتوم يوشك أن ينفجر. تراها مقبلة تتهاذى فى تحفز ترمقها مبتسمة. تضم الجلباب حول فخذيها وتسوى الطرحة. ثم تكد تنتهى. الصوت مدو. سد هائل معتم. تطفو. قدمها تلمسان الصخور الملساء اللزجة. القاريان بجوارها يعلوان ثم يتفتتان. تلتفت ضاحكة. تمد يدها نحو طرحتها التى حلقت بعيدا. عيناهما تتألقان. ضحكاتهما قصيرة صاخبة وشعرها القصير المبتل مبعثر على وجهها.

أدب وند

تنزلق، تتدحرج، تستوى فجأة جالسة مبهورة، تعلو وتهبط مع نثوءات الصخور الضخمة، تضرب المياه بيديها عابثة، تختفى بين طيات الموج. تحل العتمة أخيراً، دمدمة خافتة تنبعث من جوف البحر، وأمواج صغيرة مضطربة تعلق جانب الصخور.

١٩٩٢

البرارى

بلدتنا تطل على البحيرة، تفصلنا عنها مساحات عريضة من الأرض البور، تكسوها طبقة خفيفة من الملح الهش، وأعواد الغاب التى تذبذب سريعاً، ونباتات الشوك التى تلتف فى كرات ضخمة تقتلعها الريح وتقاذف بها دون توقف حتى تنتهى مهمشة إلى شوارع البلدة.

ظلت البرارى على مر السنين قفراً، كنا نعدو إليها ونحن صغار فى مفاخرتنا لاكتشاف الأراضي المجهولة، غير اننا لا نبتعد كثيراً، سرعان ما يلحفنا وهج الشمس والهواء المشبع بالملح.. والآن نرى الأولاد يقومون أيضاً بمفاخراتهم إلى هناك.

يأتى الفجر أحياناً فى مواسم هجرتهم، ينصبون خيامهم فى مكان ما وسطها.. يقضون ما شاء لهم من الوقت ثم يذهبون، لا يحس بهم أحد. كانت بلدتنا تزحف بعمرانها بالاتجاه الآخر حيث النهر.

• • •

أهل .. بلدتي لا يحبون الصيد، لم يتحمسوا له يوماً. كانت لديهم حرفة التى توارثوها، كانت تدر القليل، غير أنه يكفيهم.

يأتى الصيادون من البلاد المجاورة إلى بحيرتنا، نراهم فى منتصف الليل، وشباك الصيد على ظهورهم المغطاة بالخيش يتوقفون أمام الدكاكين ليشتروا الكبريت والدخان، لا يبدون فى عجلة، يديرون وجوههم بعيداً عن ضوء الكلوب، الساطع، ويجلسون أحياناً بجوار المقهى الساهر المطل على الجسر قبل أن يعبروه إلى عتمة البرارى، يشربون كوب الشاي ثم يمضون.

كان الأهالى ينتظرون عودتهم فى الصباح عند الجسر، فيشترون ما جاءوا به من صيد، ويفتسل الصيادون فى مياه النهر، ويغسلون مقاطفهم وشباكهم

أدب و نقد ويرحلون.

فى النهاية أقاموا أكواخاً صغيرة من الغاب على الشاطئ..

كانوا يتركون بها أشياءهم لحين عودتهم مرة أخرى. وعندما كانت تتدفق الأسماك، كانت نساؤهم وأولادهم يتبعونهم، يقضون الأيام هناك فى صيد دائم، وتحمل النساء الصيد إلى البلدة حيث ينتظر التجار على الجسر.

كانوا أيضاً يتمازكون . تلك الساعات الأخيرة عندما يبدأ تدفق السمك فى الانحسار. كنا ننتظرها نحن أيضاً ونعمل لها ألف حساب . وسرعان ما تصل إلينا أخبار الحراك. صيادون من بلدة مجاورة مع صيادين من بلدة مجاورة أخرى. نرى أحدهم يلف رأسه الجريح بخرقه قادماً من البرارى، ويندفع مهرولاً إلى المحطة مغادراً البلدة، ثم نراهم - الأغراب - عندما يهبطون من القطار ويتحركون إلى البلدة كسحابة صغيرة معتمة. بينهم نساء يتشحن بالسواد، ورجال يمسون بالمصى، ورجل فى جلباب نظيف، وشال أبيض حول رقبته يتقدمهم ويستأجر الحنطور والعربتين الكارو، بينما يقف الآخرون جانبا ملتفين بعضهم حول بعض فى انتظاره، ثم يمضون بالعربات إلى البرارى.

ونراهم عندما يعودون، عادة يكون الليل فى بدايته والرجل ذو الشال الأبيض ومعه النسوة فى الحنطور، وخلفه عربة كارو فرشت بعشب مبلل حيث يتمدد الجرحى تغطيهم ملاءات النسوة السوداء.. ونسير بجوار العربة محدقين فى وجوه الجرحى . ولكن سرعان ما ننتهقر عندما نسمع الزمجرة الغاضبة من العربة الأخيرة. ثم نراهم - أهالى الجرحى من البلدة المجاورة الأخرى - يهبطون من القطار، ويستأجرون العربات ويمضون إلى البرارى.

أحياناً يأتى الضريقان فى وقت واحد. ويبدو أن كلا منهما يتجنب الآخر. يتمهل أحدهما مبطلنا فى سيره حتى يستأجر آخر عرباته ويمضى، ويسلك كل منهما طريقاً وسط البرارى. لم يحدث أبداً أن تعاركوا وهم ينقلون جرحاهم ، كنا ننتظر عند الجسر حتى يعود الجميع من البحيرة، ثم نمضى إلى بيوتنا فى هذه الأيام يصبح الاقتراب من البرارى خطراً، كل منهما كان يتربص بالآخر. لا نراهم عندما يأتون أو يعودون غير أننا نحس بهم دائماً هناك. تسللوا بطريقة ما واختبأوا فى الحفر وبين أعواد الغاب.

لا أحد الآن يقرب الصيد. والرجال والنساء المتشحات بالسواد مازالوا يأتون من يوم لآخر، يستأجرون العربات ويمضون إلى البرارى، ويعودون بجرحاهم، ثم يأتى الآخرون بعدهم.

عادة نخرج من البيوت عندما تخف حدة الشمس، نمسير ونتزاو، ونشتري أشياءنا ونوقف قليلاً عند الجسر ننظر إلى البرارى. تلك المساحات الشاسعة

أدب-وقف

يسودها الصمت والهدوء والأفق متوهج بضوء الغروب.



وتتدفق الأسماك مرة أخرى إلى الشاطئ. وريح خفيفة باردة تهب على البلدة، وعشب أخضر بدأ ينبت متناثراً على حدود البراري، ورذاذ المطر يلاحق زويعات الغبار التي تتجمع في طريقها إلى البلدة.

ونرى الصيادين يسرون شباكهم مرة أخرى. إنهم على ما يبدو قد توقفوا عن المراك. كانوا يقبعون بجوار المقهى، يشربون الشاي، وينظرون إلينا بعيون يغلبيها النعاس. حين كان أحدهم ينتهي من كوب الشاي كان يضعه بجوار الحائط، ويحمل شبكته ويمضي. كانوا صامتين دائماً. وعندما يسرون في الشارع في طريقهم إلى البراري يبدون كأنهم لا يرون أحداً.

سرعان ما كان المراك ينشب بينهم. ومرة أخرى نخلق بيوتنا بعد صلاة العشاء أحياناً يزحف المراك إلي داخل البلدة. كنا نسمع صوت طلقات الرصاص المتفرقة يقترب. ثم نسمعها تدوي أمام البيوت. في كل مرة يبدو كأنها معركتهم الحاسمة. كانت هناك نسوة يصرخن في الشوارع، وأقدام تهرول، وصيحات مكتومة، وأصوات عصي تتضارب تحت النوافذ، ثم يسود الصمت. ونسمع صوت عربات الكارو عندما يسحبونها من خلف البيوت.

وفي الصباح يبدو وكأن شيئاً لم يحدث. ونرى المقهى في السوق وقد تحطمت نوافذه. ومقاعد مهمشة في الساحة، ويقايا عصي، ويقع دماء لم تجف. وكان الأولاد يبحثون عن فوارغ الطلقات مهللين.

أدب ونقد

كان هنا غائب طعمه فرمان

تقديم : خضير ميلري

ويتفق الكثير من النقاد وابرزهم الناقد المعروف ياسين النصير على ان المؤثرات الاولى التي تناس معها فرمان كانت تعود الى فترة شبابه التي قضاها في مصر لاسيما فترة تأثره باعمال نجيب محفوظ الاولى وما اخذه عنه من ولع بالواقعية الاجتماعية وتركيزه على الشخصيات المعاشة من عامة الناس وجنوحه الى الذاكرة الشعبية اليومية التي تعد معينا اساسيا في كتابات غالب طعمه فرمانورصف الجدور والمنطلقات الاولى لفرمان الرائد المهم للرواية العراقية الفنية الحديثة. وكانت باكورة اعماله قد صدرت عام ١٩٦٦ وهي روايته المعروفة بـ(النخلة والجيران) التي لاقت رواجا مهما في ستينات القرن الماضي ومسرحت وافلمت للسينما اضافة الى عمله المهم الاخر (خمسة اصوات) ١٩٦٧ والذي عد عملا رائدا حقا في مجال البوليفونية الفنية وقدراته في استخدام التلاعب الحرفي مبتكر خاص يعد فتحا جديدا في مسيرة الرواية العراقية والعربية.

ولعل ما يلفت انتباهنا الى مشغل الروائي والقاص غالب طعمه فرمان هو جنوحه المبكر الى التأسيس الفني للرواية الحديثة وهو يعد الى جانب عبد الملك نوري ودون ايوب وفؤاد التكرلي واحدا من هذا الرعيل الاول الذي عمل تصريعا سرديا في تقديم الفن الروائي العراقي والتفوق فيه مع خصوصية فرمان في كونه كان غزير الاطلاع على الاداب الاحنبية وكان قد سارع قبل غيره الى التغرب والسفر عن العراق الى القاهرة عندما اتخذ منها محطة اولى لا يستكمال دراسته الجامعية في الاداب ومشفى لمرض التشنج الذي كان يعاني منه على الدوام وكان في القاهرة من المواظبين على صالون سلامة موسى وكانت له ميول يسارية معروفة وكان قد استغل فترة نقاهته ودراسته الاكاديمية في القاهرة فاصدر كتابه الشهير (الحكم الاسود في

العراق) اصدره في مصر عام ١٩٥٦

ولعل في هجراته الى مصر والصين ومن ثم روسيا انفتحت امام الروائي

أدب وقف

الشباب آفاق رحبة في الاطلاع على اللغات الاخرى وكان مترجما بارعا عن الروسية وله آثار معروفة في ترجمة غوركي وتولستوي ويوشكين وتورجنيف واثاثوف ولكنه بقي في رواياته يميل الى المحلية الصرفة والى تمثيل حياة الانسان العراقي والاقتراب منه حتى وهو في ابعد مسافة جغرافية عن ارضه وبلده.

كان فرمان يجمع الملفات الورقية عن العراق ويؤرشف للاحداث السياسية المتقلبة الجارية عليه. يتسمع ويسأل ويتواصل مع بلده ويكتب عنه بروح نزيهة فلم يعرف عن غائب طعمه فرمان تصببه الحزنى ولم يكن متشددا في ارائه السياسية بل كان منفتحا على الاخر وغير ميال الى الدوغمائية السياسية فضلا عن تأثره الواضح بالادب الانجليزى وتفضيله العامل الحوارى في السرد الروائى وهو اسلوب متعارف عليه في كتابات همنغواى وجاك لندن وسالنجر. كان في القصة مقتضيا ومكتشا وفي الرواية سلسا وطيعا لا يحب الاسراف في السردية او الوصف المتحذلق، شديد الحرص على البناء الفنى والتدرج الحدثنى لاغما الشخصيات بافكار طبقية وروى تاريخية شديدة القرب من حياة الناس ومصالحهم وحيرتهم اليومية.

كان غائب طعمه فرمان مدركا لنوع الرسالة الادبية التى ذهب ليؤديها فهو متوازنا كان بين العالمية والمحلية، اشتهر مبكرا بادخال الحوار الشعبى العادى في اعماله الروائية وفتح سجلا للواقعية الشعبوية وكان خلفه يقف نجيب محفوظ في ريادته المعروفة للكتابة من داخل الحياة مع الاخذ بنظر الاعتبار كون فرمان كان ملتزما سياسيا او صاحب رؤية ايولوجية على عكس نجيب محفوظ الذى حرص على التخلص من المحددات السياسية او الوجهات الايدولوجية .

بالطبع هناك من النقد من يصف غالب طعمه فرمان بأنه كاتب مدينى. كان قد قدم تفاصيل مدينته بغداد وحاراتها الشعبية وازقتها لتكون دليلا لجغرافية المسرود لديه. وهناك من شبه فرمان بجيمس جويس في انغماسه بتفاصيل دبلن والمتح منها عالما ومكانا روايا دائما ؟

وهو ما ينطبق على فرمان في ولعه ببغداد والكتابة عنها باسهاب وعمق. في واقع الحال نسا غائب طعمة فرمان في محلة بغدادية فقيرة ومتواضعة، وهو كاتب عصامى صنع نفسه بنفسه وتدرج في الكتابة الادبية من محاولات الفاشلة في الشعر الى الكتابة في السياسة الى القصة القصير فالرواية فالترجمة. وتعل ما يجب الاشارة اليه هو النهايات التى انتهى اليها غائب طعمة فرمان غريبا ومهجورا في روسيا مهمل ومضطوبا من لائحة الكتابة العراقية. وما زالت عائلته تحيا حياة صعبة كما ابلغنى صديق مقرب للعائلة هناك. وابلغنى عن وجود مخطوطات اخرى للكاتب الكبير غائب طعمة فرمان غير منشورة بعد وتنتظر من يلتفت اليها الواجب اليوم يقتضى ان نحى ذكرى هذا الكاتب المهم الذى احدث انعطافا في الرواية العراقية والعربية ولا اجد في مجلة ادب ونقد الا كونها مجلة مخلصه ووفية وهى تفتح هذا الملف المهم عن حياة غائب طعمة فرمان وادبه وهى التفاته ستكون فاتحة مهمة لا اعادة

الثقافة العراقية الى نفسها ■

أ.د. و.ف.

مواقف ودكريات

ياسين النصير

(١)

لم تكن الرواية العراقية على درجة من النضج الفني إلا على يد غائب طعمة فرمان الكاتب الذي اعتمد في رؤيته على ثلاثة عوامل بنائية مهمة.

العامل الأول هو ثقافته الشعبية فقد ارتبط الأستاذ المرحوم غائب بالحياة الاجتماعية

دم المدى الثقافي أربع دراسات تتناول أدباً شعبياً من خلال عمله في الصحافة وخاصة في باب أجوبته على رسائل القراء والسائلين أو من خلال ارتباطه بالتيار اليساري العراقي الذي وضع المجتمع العراقي كله أمام المثقفين عندما حول قضاياهم الفكرية والحياتية إلى مطالب اجتماعية وسياسية.

العامل الثاني هو فهمه الأسلوب الواقعي الاجتماعي الذي بدأه الروائي الكبير نجيب محفوظ.

وقد تتلمذ غالب على يده فترة طويلة عندما كان يدرس في القاهرة سنوات شبابه فقد وجد في رواية نجيب محفوظ الطريقة الأسلوبية التي تعاین واقع المجتمع وتمكسه بطريقة سهلة ومفهومة حيث البناء ينبع من حقائق الحياة اليومية وتتم صياغته بأسلوبية مباشرة ويجمل

تقدم المدى
الثقافي أربع
دراسات
تتناول أدب
الروائي غائب
طعمة فرمان
وأهميته في
الأدب العراقي
من عدة
جوانب
أدب وفد

فصيحة ولكن شعبية العبارة. كما كانت ولا تزال روايات نجيب محفوظ تجمع بين الرؤية التاريخية والواقعية المعيشة.

العامل الثالث هو الوعي بأهمية السرد الفنى والحوار بين الشخصيات. فقد أولى غائب طعمة فرمان الحوار الديمقراطي بين شخصيات روايات أهمية كبرى، ووجد فيه الطريقة التى يوصل بها رأيه إلى القارئ منطلقاً من تعدد الأصوات الاجتماعية لفئات المجتمع عندما تعالج قضية كبرى. لا بل جعل من تعدد الشخصيات طريقة فنية فى كل رواياته. ففى رواية النخلة والجيران وهى باكورة النتاج الروائى المتميز نجد خمس شخصيات تتقاسم بنية السرد واستمرت هذه البنية فى رواياته الأخرى: خمسة أصوات والمخاض وآلام السيد معروف والقربان وظلال على النافذة والمرتجى والمؤمل والمركب. فأصبحت أسلوبية منفتحة على التيارات السياسية والاجتماعية والثقافية، ودالة على أن الرواية العراقية تحمل رايًا مرتبطاً بالواقع. فالحوار بين فئات المجتمع هو جوهر الفنية البنائية لروايته دون أن نجد أدنى علاقة بين المتحاورين والسلطة. وهذه نقطة مهمة هى أن موقف كل شخصياته كان مع المجتمع. وليس فيها أى صوت للسلطة الحاكمة. وعندما يبنى غائب طعمة بيت رواياته فى المحلة الشعبية لا يوصلها بخيوط بالمركز سلطة كان هذا المركز أم حزيبا بل يتعامل مع المحلة بوصفها كونه ومدينته المصغرة.

(٢)

فى التجربة الروائية العراقية التى سبقت نتاج غائب طعمة فرمان نجد عددا قليلا من الروايات المهمة التى أسست لرؤية فنية يمكن أن تتطور لاحقا. بينها ما كتبه محمود أحمد السيد وخاصة فى روايته البكر "جلال خالد ١٩٢٣" التى كانت صوتا حداثيا للعلاقة بين الفن والمجتمع. ومنها رواية (مجنونان) لعبد الحق فاضل ورواية (اليد والأرض والماء) لنذون أيوب وغيرها من الروايات القصيرة التى تميزت بنفس اجتماعى ورؤية فنية متطورة. وإلى مرحلة الستينيات نجد أن فن القص العراقى يتركز فى القصة القصيرة والرواية وقد برز فيهما القاصان المبدعان فؤاد التكرلى وعبد الملك نورى وهما قطبا الحداثة فى الخمسينيات التى أسست لاحقا لفن القصة الجديدة كما يقول الدكتور الناقد على جواد الطاهر.

وفى أواسط الستينيات ظهرت النخلة والجيران رواية تتحدث عن العلاقة بين المدينة والريف من خلال نماذج اجتماعية تتراوح أمكنتها

وفاعليتها بين محلة في مدينة ومسارات عمل في الريف وفي الجيش. وعماد هذه الرواية الناس البسطاء الذين تتراوح همومهم بين العمل والسياسة. وتعد النخلة والجيران في كل مفاصلها الفنية والفكرية نواة حملت في نتاج مؤلفها لاحقا تفاصيل المجتمع وتطوره. ففي المحلة الشعبية نجد التغيرات البنائية قائمة في جوهر العلاقة بين السلطة القائمة والناس، بين العمل اليدوي والعمل في مؤسسات الجيش، بين خبز التنور وخبز الفرن، وبين التعامل بالعمل النظيف والتعامل بالسوق السوداء، بين أن يكون الإنسان أداة بيد السلطة، وبين أن يكون مناضلا شريفا يقف مع الجيوش التي تتقدم للقضاء على النازية في العالم. هذه الأرضية الواسعة والمتداخلة كانت نوى للكثير من الأفكار اللاحقة لرواياته وكتاباته.

في روايته الثانية (خمسة أصوات) تعامل غائب مع خمس شخصيات تختلف في الآراء وتتفق في المواقف الكبرى. كلهم من مثقفي الشعب هذه الفئة التي حملت على عاتقها الصوت الوطني النضالي. ولكنها عندما تجد القضية متسعة نجد اختلاف الآراء عنها هو جزء من وعي القاص لحقيقة التعددية في المجتمع. ومع القضايا الكبرى كانت الشخصيات محملة بما هو يومي ومألوف من حب وفقر وحاجة ومرض وملاق ووسائل ومواقف. وقد تحولت (خمسة أصوات) إلى مسرحية وفلم كانت نواة جادة للمسرح و للسينما العراقية. في روايته المخاض يعالج غائب طعمة فرمان الأفكار الكبيرة التي نمت في مجتمع الستينيات في العراق. وفي روايته القرى يعالج العلاقة بين شخصيات ثورة تموز عام ١٩٥٨ والمجتمع من خلال تداخلات سياسية بدأت منذ ذلك الوقت تخطط للقضاء على ثورة تموز. وتمثلت لاحقا بما حدث في العراق عام ١٩٦٣ وفي عام ١٩٦٨ وصولا إلى قيادة المجتمع العراقي بمجيء الدمار والتخلف. بعد عن كان العراق في مقدمة دول العالم الثالث الناهضة. في روايته المرتجى والمؤمل يعالج غائب العلاقة بين خمس شخصيات تعيش كلها في المهاجر وما سببته الغربة ان الوطن من مشكلات. أما روايته القصيرة آلام السيد معروف فتعالج العلاقة بين الموظف البسيط والمجتمع من خلال شخصية مفردة وصوت غني بالدلالة تحيط به شخصيات مفترضة وواقعية هي سداة لحمة النص والواقع. وفي روايته الأخيرة المركب يعالج غائب الواقع العراقي بعد التغيرات الدموية عليه من خلال سفرة جماعية لموظفين في قارب إلى جزيرة أم الخنازير في بغداد ليعالج العلاقة المفككة والمتداخلة بين أناس وقضوا على

واقع مدمر. أدب و نقد

(٣)

في هذه العجالة النقدية ونحن نطل على نتاج أهم روائي في تاريخ العراق المعاصر نذكر أن سنوات كثيرة قضائها غائب في موسكو حيث الاغتراب مادة وعملا كان جزءاً من شخصيته. ولكن هذه الغربة الطويلة لأكثر من ثلاثين سنة لم تجعل منه غائبا عن مشكلات المجتمع فقد كان يرحمه الله يمتلك أرشيفا واسعا عن العراق من خلال الصحف والرسائل والأحداث التي تصله ومن خلال قراءاته الكثيرة للمؤلفات الاجتماعية المتوفرة في مكتبات موسكو. وقد أعانته الترجمة لأسماء الروايات الروسية الكلاسيكية والحديثة على نقاء أسلوبه ودقة تمكنه من إدارة أحداث رواياته والسيطرة على روحها الفنية وقد أخلات الشخصيات. وقد كان يرحمه الله يولكني دائما أن أجمع له مؤلفاته وما كتب عنه وما كتبه واللقاءات التي جرت معه. فقد كان يرسل لي من موسكو كل لقاءاته وكتابات ورواياته. وقد تجمع لدى منها الكثير شكلت دراسة كتبها عنه ولم تنشر بعد أعطيتها كنواة للأردني المدعو خالد المصري ليكتب دراسته عن غالب طعمة فرمان. إلا إن هذا قد أذكر لاحقا كل أوراق التي بنى عليها دراسته في عام ١٩٩٥ ولم يعد لي الوثائق والمراسلات التي أعطيتها له إلا المقابلات فقط مع الأسف الشديد. تشكل روايات غالب طعمة فرمان في الثقافة العربية رافدا مهما من روافد العلاقة بين الثقافة والمجتمع. ليس لأنها تستمد أحداثها من تغيرات المحلة البغدادية، بل لأنها تعالج تغيرات المكان والزمان معالجة من يرصد التحولات في كليهما. فالمحلة التي يتعامل معها لا تبقى على تكويناتها القديمة دائما بل يصيبها التغيير كلما مر السرد الفني عليها. هذه الرؤية التطورية للعلاقة بين الفنية والواقع. جعلت أسلوبه متصاعدا النبرة، متغير البنية متدفقا كما لو كان جريانا لا ينقطع. ولم تنته رواياته بنهايات مغلفة بل تبقى نهاياتها مفتوحة على احتمالات المجتمع ومتغيراته. والحديث عن تجربة غنية كتجربة غالب طعمة في مثل هذه العجالة أمر غاية في الصعوبة وكفيينا هنا أن نشير إلى أهمية هذا الروائي حتى بعد غيابه.

فقد كنت أول من أبلغ بوفاته عن طريق الصديق الدكتور عز الدين رسول. وقد أقمنا له حفل تأبين خاصاً في بيت أخيه في بغداد وكان الحفل مراقبا من قبل أجهزة الأمن ومقتضى السلطة التي لم تنشر صحافتها إلا خبرا مقتضبا عن وفاته و

أدب وفد ... بعد فترة ■

ملف

الزمان والمكان عند فرمان

ناجح المعموري

ويقدم الاجابة على سؤاله قائلاً انه لا يفضل على غيره من الروائيين العرب لكنه يعرفه جيداً بسبب الاطلاع الكامل على اعماله الإبداعية وقراءة كل ما كتب عنه. مضاف الى ذلك كله، سبب مهم ووجيه وهو معرفة الناقد الأماكن التي كتب عنها الروائي المبدع غائب طعمة، أي يؤثر أهمية المكان الذي انطوى على وظائف اشارة اليها جيداً. ومعرفة الناقد الأماكن أو الامكنة التي عاشها فرمان وكتب عنها، ووجدت علاقة فكرية بين الناقد والنصوص الروائية ومع تواريخها الاجتماعية / والسياسية وما نتج عنها من خصائص ساهمت وصاغت عناصر الخطاب السياسي العراقي قبل ثورة ١٤ تموز ١٩٥٨.

ويعترف الباحث بأن تمييز المبدع غائب فرمان بين حشد من الروائيين هو الفاعل والأكثر تحفيزاً له على تناوله بالبحث والدرس.

وادرک بأن اعمال غائب طعمة فرمان تنطوي على فرص بحثية كثيرة، منها مثلاً: السيرة الذاتية، المرأة في روايات غائب الشخصية في رواياته، الغربة، اللغة والحوار، السرد الأدبي وشعرية التفاصيل وغيرها من المواضيع الكثيرة، لكنه انحاز الى الزمان والمكان في رواياته، وهما من أهم المجالات أو العناصر للفنية في السرد وحصرهما في القصة والرواية، لأنهما ويسبب إهتمامات الباحث الفكرية، يضيفان جوانب

يعترف د. على
الإبراهيم منذ
البداية
بالاسباب
الكامنة وراء
اختياره
الروائي غائب
فرمان مع
كونه يشترك
مع كثير من
الروائيين
العرب
بخصائص
فنية
واسلوبية
مشتركة،

أدب وثقافة

عديدة. كما قلنا. ذات علاقة حميمة ومباشرة مع الاجتماعي والسياسي، ويوفر هذا فرصة للباحث للإمساك بالدلالات الفنية والأخرى الفكرية التي رشت عن زمان محدد ومعروف وساهمت للأشخاص بصيغاته أمكنة تتهدى من خلال ملامحها تفاصيل المشهد / أو المشاهد التي لمحت دوراً في إضاءة حياة الناس والصراعات التي كانت تجري وتدور فيما بين الأشخاص والعوائل والأسر الشعبية، حتى بالإمكان القول ان روايات غالب مرآة توفر فرصاً عديدة لقراءة حياة الناس، ومكونات المجتمع العراقي وتنوع الوظائف.

كما بالإمكان الاعتماد عليها في كشف وإضاءة ما لم يدرس من قبل، وتحديد المجال الأنثروبولوجي، ولذا نستطيع القول ان روايات غالب طعمة فرمان هي أصدق مدونات عن حياة الشعب العراقي وصراعات قواه وأحزابه وحركاته السياسية في العديد من مراحل حركة النضال من أجل التحرر الوطني وحتى بعد تحقق هذه الوظيفة الوطنية /، ظلت اهتمامات المبدع غالب طعمة فرمان بالمكان وتفاصيل حياة الناس وملاحقة الهامش الذي أنغمس الروائي في متابعته والغوص وراءه.

ويؤكد الباحث بأنه وجد في موضوعه (الزمان والمكان في روايات غالب طعمة فرمان) مادة جديرة بالاهتمام والبحث بخاصة أنها لم يجز تناولها بشكل واف مع إمكان تناول الموضوعات التفصيلية الأخرى وهذا ما لاحظناه فعلاً في تفاصيل البحث العلمي الدقيق والمركز ولا يحاول الباحث الإدعاء بتفرد هذا الانجاز وإنما يتعامل معه بوصفه مكمل، وإضافة إلى الكثير من البحوث والدراسات التي كتبها عدد كبير من النقاد.

وتوقف الباحث في البداية عند السؤال التقليدي الذي أثارته الكثير من الدراسات هل للرواية جنس في التراث الأدبي العربي؟ وأكدت الآراء أن الرواية نشأت وليدة التمركز الغربي في مجال الرواية وآراء أخرى، شادرت الهيمنة الغربية وأشرت التأثير البارز والكبير للحكايات / المقامات والأمثال في تشكل سرد عربي خاص جديد.

وهذا ما توصل إليه د. عبد الله إبراهيم في كتابه المهم السردية العربية ورسالة الدكتور لؤي حمزة عباس الخاصة بدراسة العلاقات السردية في الأمثال.

لكن الباحث الدكتور على إبراهيم لا ينكر المجال الحيوي للسرد العربي القديم ويؤمن بأن السرد وروح الموروث العربي قد لعب دوراً بارزاً في دعم ويزور روايات وقصص لها صلة مباشرة ووثيقة بالانجاز العربي القديم، وأشار إلى تمايش السرد التقليدي مع الرواية الكلاسيكية والمنح إلى اتجاه ثالث تمايش مع الاتجاهين.

أدب ونقد
ان د. على إبراهيم شديد الصلة بالتوصلات الفكرية والفنية لعدد

من المفكرين والنقاد المعروفين في مجال دراسة الرواية ولعل أهمهم وأكثرهم حضوراً هو جورج لوكاش الذي تعامل مع الرواية بوصفها نتاجاً أو ملحمة للمجتمع البرجوازي ويتفق مع الباحثين العرب الذين اعتبروا رواية زينب لمحمد حسنين هيكل هي بداية للرواية العربية المتأثرة بالمنجز الغربي.

وأضربنا ملاحظة مهمة في هذا البحث وهي العلاقة الاجتماعية، سياسية الفاعلة والتي لعبت دوراً في ظهور القصة ويقترب ذلك بواحد من أبرز الأحداث الوطنية في تاريخ العراق السياسي وهو ثورة العشرين عام ١٩٢٠

كما تكشف المحاولات الرائدة لعدد من الأسماء الأدبية ابتداءً بمحمود أحمد السيد والعديد من المحاولات الأولى التي تبنت عن بساطة وسذاجة أيضاً.

وشخص أيضاً التحولات البارزة في أرمينيات القرن الماضي وما أنتجته الحرب العالمية الثانية وأكد البروفيسور د. زم فاسيلف قائلًا: بأن الباحث قد لاحظ السكون المصاحب للقصة والرواية خلال تلك المرحلة والمخ إلى أن الخمسينيات هي المرحلة الاجتماعية، سياسية التي أنتجت نموذجاً في الكتابة الأدبية ممثلاً لها بعدد من الأسماء المهمة، آدمون صبري، حازم مراد، نزار عياد، فؤاد التكرلي، عبد الملك نوري، مهدي عيسى الصقر، محمود عبد الوهاب وغيرهم.

أما الدكتور ث. ف. ن توفانوف فقد أشار في مقدمته للبحث إلى أن الأستاذ على إبراهيم تمكن بنجاح بارز من أن يمسك نقاط التقاطع الأساسية بين المعارف الأدبية في مادة تسمح بمتابعة النظريات العامة لحساب القوانين في أبداع المصنفين العرب حسب ما يقال.. وأهمية هذه المادة ومفزاها تتمثل بوضع خطوط من الحقائق المسلم بها.

كان الأسلوب الأدبي / الإبداعي للروائي غائب طعمه فرمان يرتكز على المحاولة الدائمة لإعادة ذكريات الوطن واستحضارها على الرغم من المسافة الزمنية الطويلة التي تفصل بين الروائي ووطنه وقد توزع البحث على:

استهلال ويابن مع استنتاجات وبلوغرافيا ولا بد من الإشارة وثو بشكل سريع للتوصلات النظرية المهمة خاصة في فصل (الزمن عند غالب) وهو فصل أهتم بالمجالات النظرية والفلسفية الخاصة بالزمن وبعض المفاهيم ذات الصلة مثل التزامنة، والمناوبة، الحوار، المفارقة، التسارع، التباطؤ كما درس د. على إبراهيم عدداً من المجالات الموضوعية التي كان لها دور واضح في رواياته العديدة. ومن تلك المجالات / الموضوعات الفاعلة وما انطوى عليه الزمان / المكان من

أدب و نقد

دلائل فكرية وفنية، ولعل أهم تلك المجالات المكونة عنصر أساسى فى السرد هو المكان، حيث تمكن من رسم صورة دقيقة جداً للمكان الروائى / بغداد بمحلاتها وأزقتها، وأماكن صاغت ذاكرة الشخصوس الفنية، بحيث لا يمكن للمتلقي عزل شخصوس فرمان عن ذاكرة بغداد / الأماكن فيها وما انطوت عليه من صراع اجتماعى . سياسى استجاب للعلاقات الموزعة فى رواياته لطبيعة المرحلة السياسية وتأثيرات سوسولوجية، وبلغ الأهتمام بهذا المجال حداً واضحاً ومتميزاً، بحيث تطرف فيه غائب طعمة فرمان وجعل من معطيات المكان / الزمان والفواعل الموضوعية نمطيات واضحة، حاول تغليفها ببرمزية قصصية، لم تفتح أمام بعض الشخصوس فضاءات أوسع وأكثر تعبيراً ودلالة.

ولأن المكان ملمح عضوى فى الرواية ويبدو لدى غالب مهيمنات كليا ومركزيا، لأن الحياتقبتذر فيه وتنفرس وتنمو حتى تتضح ملامح شخصوسه التى تأخذ منه مؤثرات عديدة وتضفى عليه بعضا حيويًا من مكوناته، أى بمعنى بالأماكن العودة الى روايات غالب طعمة فرمان والتعرف على هوية مرحلة من المراحل الفكرية والسياسية، وايضا توفر فرصة جيدة لتحديد الأطار السوسولوجى وتشابكاته مع الثقافى / السياسى. إنها روايات مرآتية، واضحة ودقيقة. كما اعتقد بأن روايات غالب أمينة فى كشوفاتها لمستوى ونوع التبادل الاتصالى / المجتمعى عبر السرد والحوار، وما تضمثته رواياته من سرود وحواريات وهى بغدادية اللغة ولن تكون الا بالشكل الذى كانت عليه وتبدت فيه، حتى بإمكان الدارس الانثربولوجى الأمسالك بتفاضيل كثيرة جداً خاصة بحياة الإنسان وعلاقاته وموروثاته والآليات المتحكمة بالعلاقات المجتمعية، حتى المكان لم يكن بمنزلة عن التأثيرات الموضوعية الكثيرة الحاصلة آنذاك، لذا طرات تغيرات على الأمكنة البغدادية الموظفة فنياً، لأن غالب طعمة فرمان يريد من المكان أن يكون مرآة خاضعة لمستويات الصراع ومستبيحا لها، لأن المكان / الذاكرة لن يظل ثابتاً بحدوده أو ذاكرته الثقافية، لأنه متجدد، ولا حد د. على إبراهيم حصول هذه التحولات المكاذية وعلى سبيل المثال فى رواية النخلة والجيران حيث قرر صاحب الإسطبل بيع الخيول وتحويل الطولة الى معمل، بعد شيوع استخدام السيارات بدلاً للفرجات المسحوبة بالخيول. وايضاً الإشارة الى مقاومة الناس معامال الصمون التى جاءت للمقضاء على خبز التنور، كما لم يستوعبوا إزالة بيوتهم الخرية ومحلاتهم القديمة وبناء غيرها.

ولعب التطور الاجتماعى بوضوح فى انفتاح الحياة على الجديد الحضارى وكان غالب طعمة فرمان يؤشر لحظة نشاط البرجوازية الوطنية ودخول الصناعات الحديثة التى ساهمت بالمقضاء على عديد من المهن

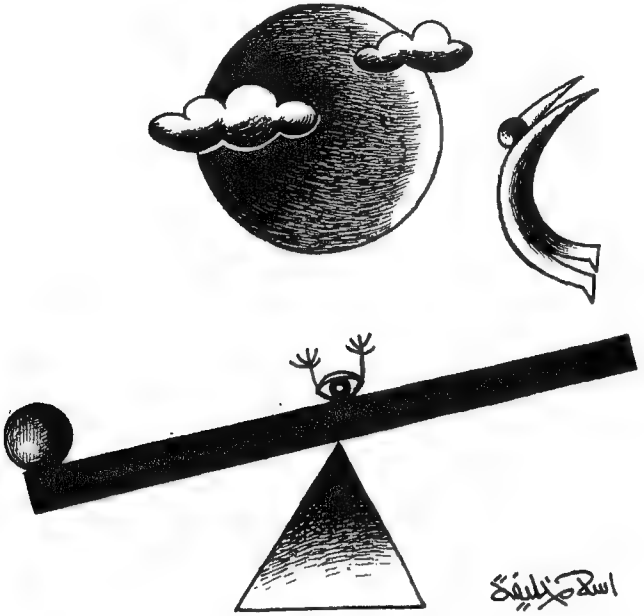
الدونق

والحرف ووضعت حداً فاصلاً بين القديم / والحديث.. إنها لحظة تحديث أولية في الحياة العراقية ونشوء صراع روحي / وثقافي بين القديم والجديد. وأهتم د. على إبراهيم بالعلاقة الثنائية بين المنفى / والمكان، المنفى الذي تزدوج فيه اللغة كما قال أدوارد سعيد، وتعيش الذات توزعاً وانشطاراً بين اللسان الأول والثاني، آلية التفكير بالأول والحديث بالآخر، حتى ثقافة الفرد كما قال سعيد تكون وتظل خاضعة لمراكز تكونات الهوية الأولى، لذا كان واضحاً للقارئ اكتشاف الحميمية بين المكان الأول ولغته وتأثيرات المنفى على ذلك، ولم يكن غائب بعيداً عن هذه التأثيرات بعد التقدم في المنفى حيث كشفت مراسلاته مع الروائي عبد الرحمن منيف عن اشتياقات غالب لممارسة الاتصال بلغته البغدادية الأولى لحظة نزوله المطار، أنه يريد اختبار ذاكرته / ويجري فصصاً لهويته وعناصرها البغدادية وقال د. على إبراهيم: المتتبع لنشأت غائب طعمة فرمان سواء أكان قارئاً أو ناقداً يتلمس تأثير المنفى على رواياته الأخيرة، إذ كلما طال زمن المنفى، ضعف إحساسه بالمكان ووهنت ذاكرته هي أن تسلك بالتفاصيل الضرورية التي تعطى صورة حياة لمسرح الأحداث هذه الصورة المعروفة في النخلة والجيران / وخمسة أصوات / المخاض / القرين / ظلال على النافذة /، لأنها كانت باهتة في روايته المركب، لأنه لجأ إلى العموميات عند وصفه المكان، أو لجأ إلى الاسترجاع ليعطي صورة قديمة يعرف تفاصيلها جيداً.

وهذا يعني بأن المنفى تدخل كثيراً في حرف العلاقة مع أمكنة غائب طعمة فرمان ومارس تأثيراً مهماً وقوياً على عناصره وتفاصيله التي كان لها دور ثقافي / وجمالي في رواياته الأولى، حيث تسيّد المكان الذهني / والتجريدي الفاقد لحرارته وقوته في بناء وتشكيل شخصه الفنية. وأدرك غائب بأن الذاكرة تخسر كثيراً من حيوياتها ومطاقاتها إذا كانت محزونة ومنفية، لأن الاستنكار بالتغالي يشحب وتغيم الصور والمشاهد، وعلى الروائي "كما قال غائب طعمة فرمان، أن يظل مرتبطاً بحبل سرى / عميق مع مكانه الذي يزيد الاشتغال عليه، وأن يعرف تفاصيل حياتية يومية مما يحصل ويجري فيه. ولذا أكد الباحث على غياب الملامح المكانية في روايته (المركب) وعندما امتدت به الغربة وبعد خمس سنوات صار له تصور آخر، فبدأ يعتقد أن الأديب الذي لا يتغنى يومياً مما تنشره الصحف والمجلات وما يفنى من الحان، وما يقال من فكاهات ونكات وكل ما هو جديد، أن الأديب هذا يخسر الكثير، وربما تتكون عنده لغة خاصة لا يفهمها الناس.

أدب وفن

لذا بالأمكن المتوصل لهذا الرأي في روايات غائب الأولى وهي ضاجة



بها والمناحة لها محليتها وخصوصية تكوينات شخوصه وهوياتهم. وهو كغيره من المبدعين مدرك الخطورة الكامنة في المنفى وتأثيراته القاسية على الذاكرة وقال: أنا كتبت رواياتي الثلاث في المنفى وقد أكون أكثر التصاقاً بالواقع العراقي من غيره، ولكن لا يمكن بشكل عام القول أن للفريضة فضائل، الفريضة إذا كانت لمدة قصيرة ولدة معينة يمكن أن تكون لها فضائل، أما أن تكون غير محددة ومعروفة متى تنتهي، أعتقد أن فيها مساوئ أكثر ■

أسد خليفة

استعادة المدينة، استعادة النص

على حسن الفوز

اذ تبدو هذه المدينة وكأنها أصبحت جزءاً من تاريخ حكواتي، وأصبحت المدونات والشواهد عنها الواحاً غائرة في السحر والتلذذ رغم انشدادها الى زمن شديد الجريان لم يترك على جسدها النافر بالانوثة الا شقوقاً رطبة وبقايا جمال عتيق ..

غالب طعمة فرمان مواطن بغداد استثنائي تسكنه بالوجع والتذكر، ورغم انه غادرها مبكراً لكنها ظلت عالقة به مثل رقية يحملها ابي استجار بالامكنة، «مدون سري وعميق ليومياتها الحافلة بالسحر ابداً، حيث الامكنة المباحة والمخلوطة، وحيث حيوات الناس الذين انخرطوا في تشكيل نسيج اجتماعي / شعبي يخترن مرارات الامكنة ذاتها وذاكرتها المرة، لكنه يحمل لها مذاقات وتوجهات توحى اليه بنوع من الروح الصاخبة بالحياة والاحلام» لا يمكن ان تتلمس رمشات جلدتها الطيني الا من خلال الكشف والفوص في ازقتها المتلاصقة بحميمية وكأنها تمنح شهابيكها وهناشيلها المتقابلة احساساً ايروسياً غامضاً بتبادل النظرات المختلصة او المناديل البيض او القبلات المعجول» او ربما تتكشف عبر حواريتها او حاناتها ومقاهيها عن ظلال عالقة مثل ايقونات (الادمية) تحاول ان تمسك الزمن وتعلقه على نخوتها او مزاعلها النابضة ببناء الارواح الحية واعترافات العشاق القلقة

لا أعرف لماذا
التذكر غائب
طعمة فرمان
كلما جرى
الحديث عن
بغداد
«المدينة الحزينة»
وبغداد
الذاكرات
وبغداد
الشاطيء
والليالي الملاح»

أدب و نقد

واللجوج عند زوايا العتمة المكسوة لحظة هروب اضواء الشبابيك ...

المدينة عند غائب طعمة فرمان هي مدينة العالم السرائى الذى يختزن قلق شخصياتها وحرمايتهم واحلامهم المجهضة «فهى تصور بحراك حى لكنه سرى ،اذ يتوزعه الفقراء ،العشاق، المثقفون الهامشيون ، الشقاوات ، السكارى ، البغايا ،فنطازيو السياسة ،» واعتقده ايضا كان راصدا لتحولاتها السياسية والاجتماعية والاقتصادية ،اذ ان حيوات ابطاله لاتتحرك فى فراغ بل انها تتحرك وتنمو فى سياق زمنى وفى اطار صراعات تجوهرت فى روح المكان المراقى واستجابت للكثير من معادلاته ...

هى النخلة والجيران يبدو قاع المكان/ المدينة هو الفضاء الساخن الذى تتشكل عنده حيوات ضالة وصراعية يباخذها الجوع والخوف والاحلام الى عوالم تنتهك فيها الروح وتفقد سكونها واعلمنا ذاتها المغشوشة ، انها روح فى نوبة اغواء دائم ، حيث العالم الخارجى الصراعى يموى بظلال الحرب والكساد والبطالة وحيث قاع المكان يعيش قلقه الساخن وحرماناته وعوالم الجنسى والانسانى عبر ارواح شخوصه المضجوعة ومنها روح سليمة الخبازة وهى تفرش لحظاتها المضطربة كمفارقة فى مواجهة كل تداعيات الزمن الخارجى بزمان الخطيئة والجوع والخيانة والموت « مثلبا وجدها فرمان فضاء آخر لزمن سياسى فى مرحلة ما بعد الحرب بكل تداعياته وتحولاته وهوضاء ... وكذلك يفعل سعيد و عبد الخالق وحמיד وابراهيم فى رواية خمسة اصوات ،اذ المكان الثقافى والسياسى الذى يصنمونه لهم كعقابل نفسى وايهامى يعادل ازمتهم الوجودية فى وهى العالم « الرواية تجد فى تقنية تعدد الاصوات مجالا لتعدد الرؤى والمصائر ، اذ هم رغم تعدد مشاربيهم واتجاهاتهم ،الأ انهم يلتقون فى لحظة وصفية يكشفون من خلالها العالم المأزوم الذى يحاصرههم والذى لم يقترحوا ازاءه الا حلولا وهمية وفنطازية تذوب كلها فى المكان الحسى ،المجلة/ الحزب/ الملهى/ الميخى/ الحانة / الزقاق/ الغرفة الضيقة ،» هذه الاستعارات المكانية تتحول الى استعارات عالية تواجه المحيط الخارجى وشخصياته واجواء النفسية والسياسية ، وكان فرمان اراد ان يجعل ابطاله حائمين فقط لانهم نتاج ازمة وجودية وسياسية واخلاقية لم تترك لهم الا الهامش الحياتى والاعطاء والاعفاق والخواء ،ولاشك ان توصيفه للمدينة السرية او القاع هو دلالة على ان صناعة المدينة السياسية فى المعيش والرفاهية يبدأ من (الفوق) اذ يصنع السياسيون عوالمهم الباذخة واصحاب الاحزاب والكتتاب والصحفيون مناطق تمويضية حافلة بالاغواء دائما ،بينما ابطاله/ شخوصه لايملكون سوى وعيهم المضطرب والمخدوع والموهوم باحلام الآخرين ، لذا نجد ان الاماكن

أدب وفن

السرية التي يجترحها فرمان هي أماكن رغم شحوبها ورطوبتها إلا أنها أماكن غائرة
بالسحر واللذات والأيهات الموحية

وفي رواية (الأم السيد معروف) التي قال عنها جلال المناظرة بأنها تكشف عن الذخيرة
القرائية الكبيرة لفرمان، نجد يعترف ويبوح وربما يكشف عن وعي متعال في تلمسه
للكثير من مناطق ثلاثة في التاريخ والمعرفة والحسيات.

لا اظن إعادة قراءة (النص) الروائي كمادة سردية مهمة في بيان أهمية غالب طعمة
فرمان لأنه يملك قصب ريادة الرواية الفنية أولاً وإن يملك القدرة الفاعلة على إعادة
إنتاج الأمكنة والشخص وعلاقتهم والتي تكشف عن أدق تفاصيل العالم الجواني
للمدينة البغدادية ، هذا العالم هو الذي يحتاج إلى إعادة قراءته لأن الرواية الضمائية
تقابل (النص) التاريخي لصيرورة حيوات المدينة ، وهو ذات الموضوع ذاته الذي كثر
الحديث عنه مع نجيب محفوظ عند دارسين عرب وإجانب «وربما كان اغفال غالب
طمعة فرمان يعود لأسباب سياسية وتاريخية معروفة ، فضلاً عن طبيعة فرمان ذاتها
بمزاجها وعزالتها وانطوائها.

إن وضع ما أنجزه غالب طعمة فرمان في سياق تاريخي وثقافي يحتاج إلى جهد
حقيقي يعطى للرجل حقه أولاً ويكسر وهماً طالما رده البعض بأن التاريخ الأداعي
العراقي كان تاريخاً ضمرانياً فقط ولم يؤسس فيه الروائيون والقصاصون شيئاً ثانياً ،
واعتقد أن هذا الجهد يمثل إعادة إنتاج حقيقي ليس للخطاب الأداعي العراقي بقدر
ما هو إعادة قراءة تاريخ الزمن الثقافي العراقي خلال عقود مهمة من سيرة هذا
التاريخ ورصد تحولاته في المكان والنص ، خاصة إذا عرفنا تأثيرات النص المديني في
روايات فرمان على النص التصويري الذي لا يحدون أن يكون كله استعادات للمكان
المديني ، إذ أن فرمان كتب كل رواياته خارج العراق ... لذا هانا استعيد روح المكان /روح
بغداد النابضة بالحياة والقوة كلما أقرأ أعمال غالب طعمة فرمان ، وكأننا سنبحث
في تاريخنا الثقافي عن حلول أكثر واقعية لأزماتنا السياسية التي

أ.ب. وقد تعصف بالمكان والنص أيضاً ، إنها مفارقة حقاً!

العاب الأدباء

سيد المتعبين أو «لا أحد يسعف الخيل»

فريد أبو سعدة

هل تمثل المختارات قراءة خاصة من الشاعر لتجربته؟ هل يقول لنا شيئاً لا نعرفه؟

ما الذى يخفيه وما الذى يستنقذه من قبضة النسيان؟ ما هى الصورة التى يريد أن يبدو بها فى الذاكرة، خاصة بعد انقطاع دام تسعة عشر عاماً؟

هل ثمة دلالة لترتيب قصائده بالمخالفة لمواعيد صدورها أول مرة؟ وهل يختلف الأمر قليلاً أو كثيراً إذا ما قرأنا القصائد حسب ترتيبها الزمنى، كأن نقرأ قصيدة "إلى سيد المتعبين" ١٩٨٢ أولاً لنصعد من الماضى إلى الحاضر حتى نصل إلى قصيدة "قراءة قبلية لموتنا الجديد" ٢٠٠٣م؟

ثم ماذا يمنية أن يكون تاريخ بعض القصائد هكذا من ٨٣ - ١٩٨٦ أو من ٨٤ - ١٩٨٦ هل يعنى أن قصيدة مثل "من دفتر مطارات أصوام الفزع" استغرقت كتابتها هذه الفترة، أم أنها كانت ضمن قصائد ربما تحت هذا العنوان نفسه واختيرت هى من بين هذه القصائد؟ بمعنى كيف تعمل آلية الحذف وألية الاستنقاذ؟ وهل يقودها تقديم المهم أم

عندما يشرع
شاعر فى
إصدار
مختارات من
شعره ما الذى
يفكر فيه؟ ما
هى الهواجس
التي تخلق به
وحولته وهو
يتقدم خطوة
خطوة فى
تكوين
مجموعته؟

أدب وفد

الجميل، الخدش أم الصقل؟

أتصور أن في كل تجربة شعرية أصيلة هناك هذا الجدل بين المهم والجميل، بين استخراج الذهب من مناجم لم تكن متاحة أو معروفة وبين سبك الذهب وتشكيله في حليات بديعة.

تاريخ الأدب يحفل دائماً بكلمات مثل "أول من قال" أو "أول من فعل" وهي دلالة على ربط الكشف بالريادة.

أما تاريخ الوجدان فهو لا يحفل إلا بالجميل والمؤثر الذي يخطف الروح. ودائماً ما يتفاوت الشعراء في حظهم من الأهمية والجمال. ولا يخلو الأمر أبداً من شاعر يجمع بين المهم والجميل فيصبح جميلاً لأنه مهم ومهماً لأنه جميل!!

"لا أحد يسمف الخيل" هو الديوان الذي جاء بهد "صوت الطائف في آخر الليل" الصادر في الخرطوم عام، ١٩٨٣ وإلياس فتح الرحمن ينهى مقدمته للديوان الجديد بسؤال بالغ الأهمية يقول،

تسعة مشر عاماً وثيف

ترى كيف تفصح عني

وأفصح عنها؟

وهو تنويع على أسئلتي عن آلية الحذف والاستنقاذ والدلالة التي تترشح من خلالها في تكوين هذه المختارات الشعرية.

العناوين دالة على نفسها وعلى عالم الشاعر ورؤيته بشكل ملفتة إذ لا يمكن تجاهل المرارة التي تنضج من الإخبار بأن أحداً لا يساند أو يساعد أو يسمف الخيل/ الحركة/ الطليعة في مهمتها الصعبة للانتقال من الضرورة إلى الحرية، من التخلف إلى التقدم ومن الجحيم إلى النعيم.

وكما يمكن تفسير مفردة الطائف بالشخص الذي يطوف بالمكان فإنه يمكن بالقدر نفسه تفسيرها باسم المكان أي مدينة الطائف فنكون على مستوى الغياب أمام صوت النبي المتألم وقد رجمته الصبية بالحجارة وأسالت دمه أمام الكبار.

العناوين إذن فاتحة للنشيد الذي سيتصاعد عبر القصائد، وتمهيد طبيعي لتلقى صورة الشاعر وهي في قبضة الصيرورة منصاعاً ومقاوماً في آن!!

من بين كل الإهداءات إلى أرواح لراحلين يقف الإهداء "إلى أمل دنقل وحده"، هكذا كما يقول إلياس دالاً على هذه الآلية التي حكمت المختارات. فأمل دنقل

أدب وقد كما يقول، هو المتيقن بما يكفى من أن الكلمة مقترنة بشرفها وحدها

الجديرة بأحضان المؤهلين، وأن حرب المتواطئين أينما وجدوا فرض لا يجب الاستخفاف بزمَن وجوبه، وأن الخطر إذا ما تمدد كما يتمدد الآن فلا نامت أعين الشعراء.

يبدو الإهداء وكأنه مانيفستو، وتمنحه المفردات الفقهية مثل "اليقين"، "الفرض"، "الوجوب" دلالة دينية تقترب بهذه الحرب من دائرة الحلال والحرام مساوية بالتوازي مع النصوص التراثية "المتواطئين" بالمنافقين أو الكافرين.

الإهداء يقرأ على أى حال أمل دنقل كأمير لشعراء الرفض لأنه (المتيقن بما يكفى) فلا يعرف المهادنة أو التواطؤ ولأنه يحلق فى خطر ليصل وعيه بوعى الناس ويضع حكمة الرأى والمعارف على السنتهم.

لذلك فإننى أتصور أن ما كان يعمل فى الخفاء أثناء جمع هذه المختارات (وعى الشاعر هذا أو لم يعه) كان تقديم قصائد من تجربته تقول ما كانت تقوله قصائد أمل وتماثل بين دور الشاعر هنا وهناك.

يؤكد ذلك أيضاً ما استحضره إلياس من قبيلته الشعرية وكأنه أراد أن يشهد أرواحهم (قبل أن تشهد له أو عليه) بأنه معهم فى رباط إلى يوم الدين.

استحضر إلياس عشرة من شعراء السودان واثنين من العراق هما: بلند الحيدرى وسعدى يوسف، ومن مصر: أمل دنقل وصالح عبد الصبور، ومن فلسطين: محمود درويش وتوفيق زياد.

بل يؤكد هذا ذلك اللتوء الغريب فى الديوان، الذى يتمثل فى الكلمة الرقيقة التى كتبها على الملك فى أكتوبر ١٩٨٣ عن مجموعة (صوت الطائف فى آخر الليل) والتى ينتهيها قائلاً، تحية لهذا الكلام، ولكل من يقول النصيحة غير هباب، تحية لإلياس فتح الرحمن فهذا فتح شعري جديد.

لقد خالجنى الشك فى أن إلياس، وهو يختار مجموعته تلك، قد خجل من أن يضع أماناً دخيلة قلبه، أشواقه الإنسانية الصغيرة، عواطفه، بعد أن وضع فى المانيفستو أنه فى زمن الخطر، كما يتمدد الآن، لا بد أن يكون متعالياً على هذه العواطف منتدباً نفسه لهم العام لكى تتم مقولة فلا نامت أعين الشعراء!

إنه إذن يتقدم لنا محتشداً بقبيلته من الشعراء، ومحمياً ببركتهم عازماً على أن يختار من شعره ما يرضيهم ويرضيها أيضاً لأننا نحب هذه القبيلة ونقدر دورها فى عالم الواقع وعالم الشعر.

أدب - وقد الكلمة الشريفة أو الكلمة النصيحة بتعبير على الملك فى مدار عمل

الشاعر، هي وعيه الذي يحلم بإشاعته في الناس، هي الحق الذي يواجه به الباطل وهي النص العارف الناطق بالحقيقة في مواجهة قطاع الطرق إلى الحق.

الكلمة إذن هي سيف الشاعر في هذه المنازلة فالكلمة إن رفعت سيفاً فهي السيف كما يقول صلاح عبد الصبور.

في الديوان حمزة كبيرة من الثنائيات وهي ثنائيات تمثل عنصراً تكوينياً يهيمن على شعر إلياس فتح الرحمن. ثنائيات مثل: القامع والمقموع، التمرد والخنوع، الحق والباطل، الأنا القومية والآخر، الماضي والحاضر، اليقين والشك.

وهي ثنائيات متناقضة، كل طرف فيها هو نفي للطرف الآخر، ورغبة في إزاحته من الحضور.

صراع أبدي لا ينحل في مركب يجمع ما بين النقيض أو يجاوز حدية التضاد في متوسطات جديدة مما يكشف عن رؤية مأساوية لذات إما أن تحصل على كل شيء أو ترفض كل شيء، ولكنها في لحظات الانكسار تغطي نفسها ثنائية الشك واليقين وتمنع نفسها للتساؤل المرير عن الخطأ والصواب. من بين هذه الثنائيات التي تشكل تقنية الديوان ورؤيته معاً ثنائيتان تعكسان خصوصية الشاعر ورؤيته إذ تتخلق حولهما مجموعات من الثنائيات الأخرى.

أولا ثنائية الماضي والحاضر

بالدولار، الواقف بين الناس وبين التاريخ الناهد والزمن المنظور، حاضر يقول فيه المرابي: الدين عسر ومن قال يسر أقومه بحرابي، ويقول فيه الترابي في موازة لا تخلو من التطابق: قومي لا يعرفونك يارب فدعني أحدثهم بالنقود فهم يعرفون النقود فزد في نقودي لأقنعهم. العقيدة تطلع يارب إن مال سرجي وخف على ظهر بنك البنوك حسابي.

إنه حاضر الترتيل المعلن والدجل المستور، زمن الحكم بريدتنا، زمن الغبن المزمن، زمن الطاغوت، وزمن الديجور.

وإذا كان هذا هو الحاضر فإن الرؤية هي رؤية لسقوط التاريخ من لحظة مضبوطة متوجهة في الماضي إلى لحظة قاتمة راكدة في الحاضر، فما العمل، كيف التبليغ؟

الفعل المركزي في هذا التبليغ هو صوت الذات الضاعرة التي تنقل سرها/ وميها إلى المتلقين كي توضح لهم على فعل أو انفعال يسهم في تغيير واقعهم، إنه رفض للتمتع ولتزييف الدين ومناوئة السلطة بما يقضي على الخوف منها.

لذا فهي رؤية تصرخ: لا للتاريخ الواقف والعلم الزائف في زمن

أدب وقد

الديجور، أمله أن ينهض من حجرات الغبن المزمن صوتُ القوم وينهض في الزلزلة صوت الله وينفخ في الطرقات الصور.

لكن المازق في هذه الرؤية الفردية القائمة على الثنائية يؤدي بالذات إلى أن تقيس هذا الواقع الساقط على واقع آخر (هي الماضي) كان أجد وأزهى متوهمة أن الماضي تمكن استعادته، وأن في الماضي دواء الحاضر، وأنه يكفي أن نستلهم رموزه الماجدة لتعيد تشكيل حياتنا على غرار السلف الصالح.

لذا تستدعي الذات المبدعة من رموز الماضي ابن الحسين في مواجهته لمعاوية وذويه ومن رموز الحاضر محمود محمد طه صاحب الرسالة الثانية في مواجهته للنميري والترابي وذويهم من قضاة السلطنة، الثقل وحاج نور والمكاشفي.

والمفارقة هنا تكمن في انجرار قوى الطليعة من المستوى السياسي للصراع إلى المستوى الديني للصراع، أي من عالم الواقع والحقائق إلى عالم التأويل والتأويل المضاد. وهو صراع لا يمكن حسمه إذ نصبح أمام موقفين متعارضين في الواقع يستخدم كل منهما الدين في تبرير خطابه.

هكذا تبدأ الذات حربها باللغة، وتصبح هي السيف الذي لا سيف غيره فتقول ارفعيني من الجب يا الفتى وابدئي رقصة الحرب.

أنا ابن المقفع / مكنى الضالعين تصول وتقطع / أباد ولا أتلاهي ومن فوهة القبر أطلع.
أنا ابن الحسين أنا مكنى السر في العالم الهامشي وعدت بجيش المريدين في المرتين
وها أنا / عيوني على مكة الأجنبية / وقلبي يحدث قيامة الله في صمتها / وكفارتني
بين بين.

إنه معلق بالماضي الذهبي، الماضي الذي لن يأتي أبداً: ارحم القلب وهبني دفتر الماضي وهبني دفتر الذكرى. وهو يفعل ذلك لأن ما يروج عنه في هذا الجحيم المقيم هو الماضي

مثلاً في كتاب الأغاني وسورة مريم ورومانه السهروردي.

أباد ولا أتلاهي ومن فوهة القبر أطلع.

هذه هي الحركة الدائرية أو الدائرة الجهنمية التي تحكم مأساوية هذه الرؤية.

ثانياً: ثنائية اليقين والشك

وهي وثيقة الصلة بالثنائية الأولى، وبالفعل الدائري الدائم من السقوط والنهوض، الموت والبعث، إذ في لحظات الهزائم والانكسار هذه تمرق بالذات المبدعة لحظات من الشك لكنها لا تؤسس وعياً جديداً لأنها لا تعرض وعيها بالأساس للمساءلة، فتصبح هذه اللحظات أشبه بالوساوس التي يهشها المؤمن

أدب وثقافة

سريعاً وهو يستغفر!!

هكذا ترين الوسواس على قلب المؤمن فيتساءل:

هل نحن نحن وهل هذه اليدُ تلك اليدُ المستطيمة

أم القول ضلّ، أم الأرض ما عادت الأرض والأفق أدبر والقلب للقلب أنكر.

حسبتك في لحظة العاصفة تظلمين يا نخلتي واقفة

أو يحدث نفسه من خلال ضمير الغائب قائلاً:

ثلاثون يا صاحبي

ثلاثون في طوفان الشجن

وتلك الرسائل محمولة لتطرق يا صاحبي باب من ١٩

دعوتك والشك يجتاح نافذتي وعلى الباب يختال طيف اليقين

هذه اللحظات من الشك التي تعصف بالذات كلها هزمت في النزال لا تتحول إلى

حوار مع الذات يصعد بها من مرحلة إلى أخرى في الوعي لذلك تقول:

أنا لحظة الشك في قهقهات الفقيه/ أنا الملك البهائم السفية.

وإذا ما كانت هذه لحظات الشك فإن ما يقابلها من اليقين أكثر:

أنا الميت المتعافى. أنا ابن الخافى. أنا ابن الحسين. أنا المتحدى. أنا أرض جدى.

ويمرّفى الله والناس وسر المدائن، يمشى الهويّنا على نحن زندي. أنا المتحدى.

حواسيب هذا الزمان المؤمرك مدى. أنا المتحدى. وهاكم من الجلد واللحم والعظم

ردي.

هذه المراوحة، أو هذه الدائرة التي تبدأ من اليقين وتصل إلى الشك أو تقوم من الشك

وتصل إلى اليقين تمثل توتراً ينبجى بالخطاب الشعري من الأحادية والشعارية كما أن

مفارقات الخطاب التي تتمثل في إصافة الذات لنفسها من طريق الوقوع في تصورات

تاريخية من جهة، وانتهاك المانيفستو الذي وضعته هي لخطابها (إذ لم تكن متيقنة

بما يكفي) من جهة أخرى.

هذه المفارقات تدنو بالخطاب إلى أفق إنساني حميم يتطلع إلى الحقيقة ولا يكف عن

الخطأ!!

أدب وفاء

«بشائر اليوسفى» وشعاع الضوء

اعتدال عثمان

زمن الرواية يتحدد بحرب أكتوبر ١٩٧٣ والسنوات السابقة واللاحقة عليها. ومن خلال هذه الحقبة الزمنية تنطلق ذاكرة الراوى لتقدم نسيجاً ملحمياً حياً لتجربة الحرب والحب، تتداخل فيه ظواهر الخصب والجذب والتنازل والموت ودورات التاريخ الحريق والمعاصر والأرض السمراء الخضراء والصحراء وحضور النيل ممزجاً بعصارات أعمار الناس البسطاء وشهادة الجنود، تلك العصارات الحمضية المسكرة اللاذعة ذات المذاق المصرى الخاص، كمذاق اليوسفى.

والرواية أيضاً بحث عن معنى للوجود، يلضم الزمان بالذاكرة ويكون مصباحاً يضيء الطريق فى ذلك التيه المفرع الجميل للتجربة الإنسانية بشكل عام ولتجربة جيل تفتح وعيه خلال السبعينيات. جيل خاض الحرب وعاش حقبة الانفتاح واختزن مثل أسلافه مرارات الانكسار وحكمة التاريخ وحب الحياة وشهد ذلك الزمن الذى يبدو فيه كل شيء حقيقياً ومبدولاً فى آن.

ويستخدم رضا البهات فى بشائره لغة جامحة تمزج الفصحى بالعامية والصور الشعرية بلغة المرء القيرى والعدودات والأهازيج والأمثال الشعبية بعبارات من نصوص لديستوفسكى وكامتراكس

«بشائر
اليوسفى»، عمل
روائى أول للكاتب
الموهوب رضا
البهات.
والبشائر أوائل
الثمار
الأرجوانية
المتوهجة وسط
الأشجار
الخضراء لملن
من ميلاد موهبة
صغية، نبتت فى
بساتين أرضنا
الخصبة بالإبداع
الروائى الأصيل
المتواصل، جيلاً
إثر جيل وموسماً
عقب موسم.

أ. د. وقد

ولوركا، لغة لا تستوقفها القوالب ولا مواضع التعبير المألوف المستأنس وإنما قندفق بالألم وبالدماء الحارقة، دماء الشهداء المنسكبة على الرمال ودماء القلب المعنى بعشق الوطن والناس وعذابات الروح.

يبدأ الحدث وينتهى فى هذه الرواية القصيرة الممتعة والراوى يستقل قطارا يتجه إلى القاهرة. فى الجزء الأول من الرواية وهو بعنوان «بشاير اليوسفى»، يكون الراوى فى طريقه لاستلام عمله الجديد بالقاهرة بعد أن أنهى فترة تجنيده. وداخل عربة القطار يتوزع السرد بين وصف التواصل والألفة الفورية الحميمة التى تنشأ بين الركاب، إثر صعود بائعة اليوسفى من ناحية، وانطلاق الذاكرة من ناحية ثانية، تستدعى وقائع الحرب التى شاركت الراوى فيها، وأحداث الثغرة واستشهاد زملائه المقاتلين. ويتميز السرد فى هذا الجزء بالمزج بين المحدود واللامحدود، فواقعة بسيطة مثل اقتسام حبات اليوسفى وتقشيرها وتفصيلها والناس يحلفون حين يتعازمون، تضى على المكان جوا ودودا فيبدأ الناس داخل عربة القطار فى تلطيف جراهم بتمريرتها دون كلفة، بينما يشيع فى الخارج نوع من الانسجام بين الأرض والسماء كأنه استجابة من الكون للامحدود:

«أريج حقول سابعة الخضار، هيات أوردتها لتشرب ما وسعها من أشعة الشمس التى شرعت طريقها على مهل». (ص ١٢).

وهذا الانسجام الكونى يقضى بدوره إلى تناغم جديد بين الناس والمراثيات والأصوات والروائح فتنجلى «حجب الرؤية وكشمشة البرد والخوف الشتائى الفاسض من الوحدة». (ص ١٢).

وبيتربع فى المكان حضور إنسانى صبايحى طازج فى شذا من رائحة اليوسفندى». (ص ١٢).

ولا يقتصر المزج بين المحدود واللامحدود على الحدث الروائى فحسب إذ أن الزمن أيضا يكتسب السمة نفسها. إن زمنا محيدا فى الطقولة يستعيد الراوى من الذاكرة ليصف أصدقاء طفولته ولهوهم البريء والعدوانى الغليظ وحال أمهاتهم - أمهاتنا - مريضات دائما وكسيرات وممتلكات بالأمل، ذلك الزمن المحدد المحدود ينسرب فى أزمنة أخرى مخزونة فى ذاكرة، لا تخص الراوى وحده، وإنما هى ذاكرة خرافية الامتداد وتصل السنين بالسنين المتشابهات، تمتلئ بالحفر والفجوات لكنها تشف فى خطافات كاشفة عن شئ يجاوز التاريخ والوقت. شئ يؤالف بين الأقدار الصغيرة فى صمت غنى مريبه لا يفصح المصريون عن حكمته أبدا.

أ. د. وفد

وهؤلاء المصريون قادرون على مواصلة ذابهم الأذى وسيرتهم الأليمة، يكابدون ويكدون
في اختراقات دامية ودائمة لأرواح بعضهم البعض حتى يتأكد من تصبيرها روحا
واحدة سمراء، سمكة الرقاق كخيز العيد. صنعت من مادة الأرض والبيوت . معجونة
بالضوء والسعال والأفراح الصغيرة والأحلام المدحورة، (ص ٥٦).

ويسرع الكاتب في استدعاء شخصيات زملائه المجندين، حضورهم في الذاكرة حتى
وحافل بتفاصيل واقعية يومية، تتراوح بين المهام القتالية وانطلاق المرح، درأاً للخوف
في انتظار هجوم جديد، عقب الثغرة واختراق الدفوسوار. عبد الفتاح بقسماته
الدقيقة المدوانية وجلسته المتحفزة وطبيعته المرحمة. ونصيف الأشيب ذو الصليب
المدقوق في باطن رسغه، صاحب القلب الطيب والشنب الكثيف والالتزام المسكري
الصارم. ومحسن بمثل وجهه الوداع، طفل كبير لثيم يبدو هادئاً بشعره الناعم الأسود.
والسيد الضوى رامى الأرمى، جى، الأول في الكتيبة، ضخم طيب يعض على سره
بحساب، سيد ما فيش تفاهم - كما لقبه زملاؤه - يسقط جريحاً في عملية حربية،
بينما تهرس دبابات العدو عبد الفتاح ونصيف قبل ساعات قلائل من وقف إطلاق النار.
تلك الشخصيات الواقعية، المنزوعة في الأرض والمدافعة عنها، تتجسد في السياق
الروائي بصورة تجعلها أكبر من الواقع، أو أن صفاتها الجسدية والنفسية منحوتة من
ذلك الجوهر الذي «أورث صلابة قلب مصرى لم تفهمه الدنيا بعد». هتكت فيه
المجنزرات والنباليم والحنقودية والألف رطل ما هتكت. يبقى القلب قويا يللم
سيراته، طاولا على جرحه، ناظراً من علياء خرابه وعماره وعيون مهاجره.. مشرعاً
نحو الأفق الشرقى في سمة القلبى النبيل، (ص ٤٤).

سيد الضوء على سبيل المثال - يقدم على النحو التالي:

«يأنس إلى اللمة.. ويتصرف في الحضور كمسئول عنهم ويعطى راتب سجنائه
لصاحبه ويستمع إلى كلامنا فيعيده، بلفته وبطريقته الخاص.

ويكثر من التشبيهات. يكره المدينة ويتوجس من النساء ويجيد احتمال الجوع
والضرب على أسلحة كثيرة.. يسأل مجالسه ولو صدفة، منين؟ من كذا.. أجدع ناس..
أنت متجوز. عندك كام؟ رينا يخلى..» (ص ٣٨).

أنه ابن بلد وفلاح قرارى يرتبط في السياق الروائي بما يجاوز صفاته المحدودة ليجسد
نوعاً من الاستمرارية الممتدة في التاريخ والواقع والمستقبل.

وتتعدد الأمثلة فهو مرة يجسد الذاكرة الجماعية:

«(سيد) لا يستغرب في الدنيا شيئاً وكان الأشياء جميعاً معادة لديه..

أدب وفن

مخزونة في ذاكرة خرافية بمساحة بدنه الأسمر الكبير، (ص ٣٦).

وسيد أيضا يبادر بالنزول إلى القتال أثناء الحصار والكتيبة مهددة بالموت جوعا وعطشا ثم يعود بقضامين ممتلئين باليوسفى، عثر عليهما في مركب غارقة، تلك المبادرة الملموسة ترتبط بالطلق غير الملموس، أو المحسوس، على نحو ما يظهر في تعقيب الراوى الذى يقول،

يا ابن الجنية يا سيد كيف أعطاك المكان سره؟ (ص ٣٨)

وسيد، بالإضافة إلى ذلك كله، يبادر مرة أخرى بالالتفاف حول جبل عتاقة ويقوم بتفجير موقع العدو فى أعلاه دون انتظار للأوامر، يحمل قذائف الأربى جى، التى خط عليها أسماء أولاده الذين يحملون أسماء الراحلين من أهله وسوف يحمل أبناء من صلبهم أسماء راحلين ثم يأتوا بعد. هكذا يتواصل الخلف والسلف وينصهرون فى سلالة واحدة، متعددة الأمشاج، إن السيد لا يتصرف سعيا وراء بطولية، وإنما هى أشياء وأفعال النبغى أن تحدث كما هى إنها بالنسبة إليه ضرورة فى قول ضابط الكتيبة. وهى ضرورة قديمة متجددة تتخطى الزمان والمكان، يقول الراوى، قاصدا سيد،
«لكنه فعل أيضا ما تبدى له بغزيرة فلاح قرارى، يرى الأرض له والزمن المطلق،» (ص ٣٦).

هكذا تتداخل خيوط الحدث والزمن ومصائر الشخصيات وتمتزج بسر المكان أو «مبقرية المكان» لتقدم ذلك النسيج الملحمى الشامل للواقع وما فوق الواقع والمحدود واللامحدود والنسبى والمطلق.

إذا كان الجزء الأول من الرواية يقدم رؤية ملحمية، فإن الجزء الثانى «المبدئون، يعد أقرب لتقنيات الرواية الوجودية على نحو ما ذكر الدكتور شكرى عياد فى تقديم الرواية.

إن الراوى فى بحثه عن معنى الوجود يلجأ إلى استبطان الذات وتأمل تجربته على المستوى العام والشخصى، أعنى تجربة العمل السياسى فى الجامعة وعلاقته بزملائه المثقفين، بعد سنوات من التخرج والعمل، فضلا عن علاقة الحب التى ربطته أثناء الدراسة بخلود.

غير أن هذا الجزء من الرواية لا ينفصل بصورة تامة عن الجزء الأول، إذ يستخدم الراوى ضمير الجمع فى السرد والوصف لحال أهل المدينة وأهل القرية فى موضع عقد، لئى ينقل رؤية ملحمية أخرى، وإن تكن معكوسة، وكأنها الملحمة

أدب وفقد الضد، إذا جاز التعبير. «كل شئ حقيقى ومبدؤى فى أن».

الناس والوجوه والبيوت وتفاصيل الواقع المعيش في المدينة والقرية والعلاقات بين البشر تتجمع في لوحة بانورامية شاسعة تجسد ما أسميته الملحمة الضد. أحداثها وشخصياتها لا تحفل بقيمة الإنسان ولا تصور نبيل ممسعا ، وإنما تصور الابتذال والندالة وسيادة قيم البيع والشراء ، مما يفضي إلى مسخ الكائنات أو تحولها عن صورتها الأولى.

ويوظف الكاتب في هذا الجزء الثاني من النص الأسطورة الفرعونية التي ترتبط بتصوير وجود قرين أو الكا، لكل إنسان، يلزمه منذ أن يولد، يرعا ويحفظه في الحياة، ويندمج به بعد الموت. وكما تتحول الرؤيا الملحمية في الجزء الأول من الرواية، فإن الأسطورة تنعكس أيضا في هذا الموضع من النص. فالمبدئون هم الناس وقد تلبستهم أرواح شيطانية من داخل نفوسهم.

فايز زميل الراوي في الجامعة والعمل السياسي أصبح مسخا مشوها ونموذجا للمثقف الانتهازي النذل. وخلود أنكرت الراوي. أما شبيهتها فقد تكشف مظهرها البريء المخادع عن ابتذال منفر، أصاب الراوي بالعنة. وهو نفسه يتساءل كيف للروح أن تبث في وتشرح وتصدأ دفعة واحدة ويطعنة صغيرة. حتى فؤاد المثقف الذي يبدو متماسكا أخذ يحكي للراوي عن انتهاك الروح والجسد وإهدار الأدمية حين اضطر للعمل في مطعم سياحي.

ولا يختلف حال القرية عن المدينة فقد تبدلت أخت الراوي الكبرى بعد موت زوجها، أما الصغرى فإنها تتزوج من عريس غني يعمل في بلد نفطي ويمارس نشاطا مريباً ومشبوها، على أن القرية في تبدلها تظهر شيئا، وفي نفسها ماتزال تجمع أشتاتا من أزمنة قديمة (ص ١٢٤).

وعلى عكس ما تمتزج الأحداث والأزمنة والشخصيات في أبعادها الواقعية والمفارقة للواقع، في الجزء المسمى الأول، فتصبح أمام ذاكرة جماعية قادرة على الاستمرار ومناورة الانكسارات والهزائم، تجد هذه الذاكرة نفسها وقد أصابها في الجزء الثاني غير قليل من التصلع والتشوه.

يقول الراوي:

«القرية وناسها (وكذلك المدينة) شيء يبتز الذاكرة» (ص ١٢٩).

وعلى الرغم من افتقاد المعنى وعبث المسعى، الذي يتجسد بوضوح في هذا الجزء الأخير من الرواية، إلا أن الرؤيا لا تنفلق على هذه الصورة القائمة

أدب وثقافة المتشائمة.

إن الكاتب إذ يصور أشكال التشوه والتردى والمقووط يحرص في الوقت نفسه على أن يبعث ذلك كله بتعاطف إنساني، عميق الغزى، ينبع من تلك الذاكرة الجماعية ذاتها التى طالما عرفت المحن وتجاوزتها، كدأب الشعوب القديمة العريقة.

ففايز، على سبيل المثال، نموذج المثقف الانتهازي، يكشف عن وجه آخر ناضج بالألم، إن بروحه - يقول هؤاد - عذابا كبيرا يهرب منه بالفجاجة والتقطع حيناً، وبالعقلنة حيناً، وبالهروب دائماً. ماذا تروم من شخص يأكله جرح إنسانى كبير.. ظل غائماً تماماً وشارداً بحيث لم تعد ترى قناع الوحش المنتصر دائماً على وجهه، بل ترى وجهاً إنسانياً طرياً ومجمداً ينضح بتهتك داخلى. . كان مسحوقاً ومنهكاً من داخله. هو أيضاً مبدول، (ص ١٠٥)

وفضلاً عن ذلك الفهم العميق لطبيعة الإنسان تتداعى إلى ذهن الراوى عبارة تتردد بصورة متكررة فى أكثر من موضع، عبارة قالتها خلود، «الناس أضعف مما تتصورون وأقوى كذلك مما تتصورون».

إن تكرار هذه العبارة بدلالاتها على حقيقة الإنسان وما تشتمل عليه النفس من جوانب السلب والإيجاب، يتضاهر مع رؤيا تخايل الراوى كالحلم فتفتتح الذاكرة على التاريخ القديم تسترقد منه طاقات الخصب والحياة.

«ملايين الملايين من المصريين الذين خلقوا من قبل وماتوا ووروا تراب الوادى عبر آلاف السنين. هذا التاريخ المزدحم بالبشر. رأيتهم يصطفون فى جلال مهيب، يملأون المدى من أركان مصر الخمسة، ويرتلون بصوت خفيض خاضع كالصلاة.. يرمش منه ماء النيل فى مجراه.. وهم يمسحون أيديهم برفق على شيء أشبه طفلاً حياً مسجى عند فتحة الهرم الأكبر. وتظل لفترة تصاعد تراتيلهم وتهز السماء والأرض تترجرج.... كانت الشمس مشرقة كأنه النهار والقمر طالما كأنه الليل....» (١٢٢).

وتبدو هذه الرؤيا فى سياق النص كأنها نبوءة رامية لبعث جديد، أو على الأقل إمكان ميلاد يتخلق فى رحم تلك الذاكرة نفسها، كى يوجد فى مستقبل ما، قريب أو بعيد. أما الحاضر فإنه سؤال مفتوح أيضاً على إمكانات شتى، سؤال يصاغ فى شكل تربية، أو ترقية يخاطب بها الراوى نهر النيل، ذلك الذى يهب الخصب واللمعة، يفيض ويفيض والراوى يسأل: «ماذا تدبر لنا بفد؟» (ص ١٤٣).

هكذا تنتهى الرواية لتقدم لنا كاتباً مصرياً موهوباً، ينتمى بحق لذلك الفلاح المصرى

الفصحى ■

أدب و نقد

هديل اليمام وراء القضبان

قاسم مسعد عليوة

وينفس الروح قدم د. هشام السلاموني للكتاب محتفياً بالتاريخي فيه أكثر من احتفائه بالفنى ، لأنه . على حد تعبيره . وجد فى هذا الكتاب ما هو أكثر وأكبر من الظواهر الأدبية وفنيات الشعر ، فالشعر فى هذه الفترة ، وتحت هذه الظروف ، لم يكن إبداعاً فقط ، وإنما كان ذا وظيفة احتاج إليها الشيوعيون فى محنتهم المروعة ، احتياجهم للتفجع والتوجع ، التسرية والتسلية ، الأنين والحنين ، التحدى والتصدى ، تأكيد الوجود ، الصمود ، النزيه ، الثقيف ، الرفض ، الأمل ، هجاء الزبانية المجرمين ، ورتاء الرفاق المستشهدين . وما أقسى المحن التى واجهها هؤلاء الثين طائفاً طورودوا وسجنوا وأوذوا ونالوا من التعذيب والتنكيل ما يفوق طاقات البشر ، لا لشيء إلا لأنهم طالبوا بالعدل والحرية والديموقراطية الحقيقية لكل أبناء الوطن .

بهذه الروح الدفائة وطنية وحباً وحماسة لما أبدعته قرائهم شعراً انشدوه وتغنوا به فى عتمات الزنزانات التى رُج بهم فيها شهوراً وأعواماً ، قدم سمير عبد الباقي لقرائه عدداً باهراً من باقات الزهور الفواحة بالنبل الإنسانى العظيم .. باقات من زهور استمدت عطورها من الدماء المستنزفة من الأجساد التى طالما استهدفت بالضرب والسحل واللذع بالسياط والتعشيم بالهراوات .. وإذا كانت قد توزعت على

بروح أقل ما توصف به أنها جياشة ، ومفعمة بالانتماء والوفاء الرفاقى ، أمداً الشاعر الكبير سمير عبد الباقي آخر كتبه (هديل اليمام وراء القضبان) وجمع فيه ما وقع عليه أو جمعه . بمساعدة رفاقة وأصدقائه ومعارفه . من قصائد أبدعها الشعراء الشيوعيون المصريون الذين ذاقوا مرارة السجن فى الفترة ما بين عامى ١٩٤٥ - ١٩٦٥ م .

أدب ونقد

صفحات الكتاب أسماء وأماكن بعض السجون والمعتقلات التي مورست فيها هذه الفضائل ، وذلك لأسباب تحريرية ، فإنها على ما هي عليه من توزع تدفع بالفحص غليظة حُرارة إلى الحلو ، فما أكثر السجون والمعتقلات المصرية التي كانت مفتوحة لاستقبال سجناء الرأي .. سجون ومعتقلات ما أراد جلاؤها إلا أن تكون مزارع للمهر والإذلال ، فحولها هؤلاء إلى مروج قادرة على إنبات الجميل الزاهي من أزاهير القصائد .

ويسبب من اتساع المدى الزمني الذي بزغت فيه هذه القصائد (عشرون عاماً) ، عكس الكتاب تبايناً واضحاً في مشاعر الشيوعيين المصريين تجاه السلطة التي اعتقلتهم وسجنتهم ، وكررت . سواء قبل أو بعد يوليو ١٩٥٢م . . سجنهم واعتقالهم أكثر من مرة ولسنوات طوال . وهي مشاعر مثيرة لحيرة البعض ، فما أندر القصائد التي هجوا بها جلاديهم ، وما أقل تلك التي هاجموا بها النظام الذي منعهم من الالتحام بجماهيرهم وقيد حرياتهم وعذبهم وقتل منهم من قتل .

يضم الكتاب مائة وخمسة وخمسين قصيدة لعدد ثلاثة وثلاثين شاعراً شيوعياً مصرياً ذاق مرارة السجن في الفترة موضوع مادة الكتاب ، بالإضافة إلى قصيدتين أولاهما قصيدة (غنوة برمهات) للشاعر الكبير صلاح جاهين . ثم يسجن . وقد استهل بها سمير صيد الباقي مادة الكتاب ، وثانيتها قصيدة (المرتد) للشاعر الفلسطيني ميم بسيسو وقد ختم بها الكتاب . وأهم ما يميز هذه القصائد أنها من إبداع خليط من المبدعين يغطي قطاعات عريضة داخل المجتمع المصري ، فمنهم الفنانون والأدباء والمثقفون والطلبة والعمال والمحامون والمهندسون وقادة العمل السياسي والنقابي ، بل إن منهم من تلقى تعليماً أزهرياً . وقد اقبلت الشهرة على بعض منهم ونأت عن بعض . ومن بين الأسماء المشهورة في ميادين العمل العام ، ثقافة ، سياسة ، وتعليماً ، وفلسفة ، البارزة في الكتاب أسماء كل من : فؤاد حداد ، كمال عبد الحليم ، محسن الخياط ، كمال صمار ، محمد الشرنوبى ، مجدى نجيب ، متولى عبد اللطيف ، محمد مهران السيد ، محمود أمين العالم ، عبد الرحمن الشرقاوى ، د . عبد العظيم أنيس ، عبد الرحمن الخميسي ، محمد خليل قاسم ، زكى مراد ، محمود شندى ، وسمير عبد الباقي (المعد نفسه) .

ويعد الكتاب ، بمادته ومقدمته ، وثيقة أدبية وسياسية وثقافية وقانونية عالية القيمة ، تبرهن على أن الشعر كان . وسيظل . أسلوباً وإداة نضال لا يستهان بها . ويشهد على أن طاقات المبدعين ذوي المبادئ لقادرة على مواجهة أشد أساليب التعذيب الجسماني والنفسي ضراوة ووحشية ودماراً . وأحسب أنه لا غنى للباحت

أدب وفن

العلمي ، في أى مجال بحثي يرتبط بالإنسان وعلاقاته المجتمعية المتعددة ، عن الرجوع إلى هذا الكتاب/ الوثيقة ولأنه ما من شيء كامل كما لا مطلقاً ، فلم يسلم الكتاب من بعض هنات ، منها : جمع مادته بدوافع إنسانية وعاطفية محضة ، كما أشار المحدث نفسه ؛ وعجز جامعي المادة عن الإحاطة التامة بكل ما كتبه الشيوعيون المصريون من قصائد خلف قضبان السجون ؛ واتكاؤهم . عند جمعها . على الذاكرة والعلاقات الشخصية والمكتبات الخاصة دون غيرها من المصادر ؛ وسماح مخرج الكتاب بنضاد عدد من القصائد التي كتبت بعد عام ١٩٦٥م . الحد الأخير للفترة المحددة للكتاب . إلى المادة المنشورة ؛ وعدم اعتناؤه بالتحديد الدقيق لمجتمع البحث ولأدواته ؛ وتهاونه في طلب تواريخ كتابة كثير من القصائد ، وكذا تواريخ الزج ببعض أصحابها في السجون والمعتقلات ؛ وإغفاله ذكر أسماء بعض السجون والمعتقلات ؛ وعدم إخضاعه البيانات والقصائد للتدقيق العلمي السليم . لكن الإنصاف يستلزم الاعتراف بأن كل هذه الهنات لا تنتقص من موثوقية الكتاب ، مثلما يستلزم الإقرار بأن الالتزام الصارم بهذه الأمور ليس مطلوباً من المحدث أو من كاتب المقدمة ، فكلاهما شاعر مؤدب ، ومن حق كل منهما أن يكتب عاطفته على ما عداها ، ويحمد لهما أنهما ذكرا بعض هذه النقائص صراحة ، وأقرا من تلقاء نفسيهما أن الكتاب عمل غير تام ، وأنهما ينتظران الكثير ممن هم ذوو صلة أو يملكون المعلومات . ويعد ، فهذا الكتاب . على أهميته للمكتبتين المصرية والعربية . خطوة مبدئية مهمة تستوجب خطوات تالية كثيرة ، ويشكر لكل من أسهم في إخراجها للنور صدق الدوافع والإخلاص في الجهد . والكتاب يقع في ٣٠٠ صفحة من القطع الكبير وصدر منذ أيام من مركز البحوث العربية والإفريقية ولجنة توثيق تاريخ الحركة الشيوعية المصرية حتى عام ١٩٦٥م . ونشره هو دار العالم الثالث بالقاهرة ■

أدب و نقد

ذاكرة

مئة عام على ميلاد الأنسة يوكيكو ماكيوكا

عاطف سليمان

حسبما ورد في رواية، الشقيقات ماكيوكا، التي انتمى الكاتب الياباني العظيم "ونيشيرو تانيزاكي" (١٨٨٦ - ١٩٦٥) في سنة ١٩٤٨ تقريباً، و أنجز الترجمة العربية في ٦٧٩ صفحة من القطع الكبير (عن الإنجليزية) الأستاذ محمود عزت موسى (وراجعها د. عبد الفنى خلف الله)، و صدرت في مصر عن مؤسسة دار التحرير للطبع والنشر (بدون تاريخ) قبل حوالي نصف قرن. والطريف أنه ورد في ثنايا "الشقيقات ماكيوكا" ذكر رواية أخرى هي، ريبكا، للكاتبة الأمريكية "كيت دو جلاس ويجن"، فقام بترجمتها أيضاً محمود عزت موسى، وكأنه كان يتسلم مهمته اللاحقة من لدن مهمته الأولى ويتتبع شغفه وهواه فيهما ينكب على ترجمته.

الشقيقات ماكيوكا وكأنهن يذكرن بالأخوة كارامازوف هن: الأخت الكبرى "سيركو"، (٣٦ سنة) متزوجة من "تاتسيو"، وأنجبت العديد من الأبناء. تليها أختها "ساشيكو"، (٣٤ سنة) متزوجة من "تينوسوكو"، و أنجبت طفلة واحدة. تليها أختها "يوكيكو"، (٣٠ سنة) و لم تتزوج بعد. وتليها أختها الصغرى "تايكو" التي تدلّل باسم "كويسان"، (٢٦ سنة)، و تخوض مغامرة حب أو مغامرتين أو ثلاثاً، و تنتظر زواج يوكيكو ليحق لها الزواج بدورها.

ولدت
يوكيكو
ماكيوكا في
سنة ١٩٠٧، و
هي "سنة
الخروف" وفق
التقويم
الياباني،

أدب وقد

رواية ضخمة، مكتوبة في حقبة الأربعينيات (في أعقاب الحرب العالمية الثانية)، و موقّعة بقلم تانيزاكي - الأستاذ الذي تجاوز الستين آنذاك، و لا تنبرى الرواية لتناول "قضايا كبرى"، و لا تتراسل مع عراقلة الساموراي، و لا تتقصى مسائل وجودية، و لا تبتغى بناءً لأحداث روائية مبهرة أخاذة مشوقة، و لا يبدو حتى (من خلال ترجمة عن ترجمة) إنها طمحت لألية فنيات أسلوبية. في رواية، الشقيقات ماكيوكا، ثم يكن هنالك سوى البساطة التي هي البساطة، و كأن بين غلاف الرواية قصيدة هايكو من عشر كلمات لا غير، و كأن قارئ هذه الرواية سيظل يراقب فراشة عالقة في دورق زجاجي، و الفراشة حقاً لا تأبه بأنها في مأزق، فإن تجالّد القارئ و تواضع و استمر على جديته و يقظته في المراقبة حظى بمحصول من جيّد الأدب يرضيه و يمتعه.

يوكيوكو عالقة؛ فعلى الرغم من جمالها الأصيل الهادئ و رقتها و شخصيتها اللطيفة و مكو منزلة عائلتها في التراتب الاجتماعي إلا أنها لم تتزوج بعد و قد بلغت الثلاثين. يكمن السر "المادي" في بطء إدراك أهل أن مكانتهم المالية قد تدهورت نوصاً عن ذي قبل، و رفضهم بالتالي عروض زواج مناسبة كثيرة للأنسة يوكيوكو ما استحققت الرفض، و عندما تكافؤوا بالحقيقة كانت السنوات قد مرت و أوصلت يوكيوكو إلى الثلاثين و أوصلت تايكو، التي لا يجوز تزويجها قبل يوكيوكو، إلى السادسة و العشرين. من هنا تبتدئ الرواية، و يوكيوكو فراشة غير مأزومة على الإطلاق إلا بقدر ما يتسبب تأخير زواجها في تعطيل لأختها تايكو أو في إخراجات لأسرتي أختيها ساهيوكو و تسيركو.

انشغل تانيزاكي بالبقعة الداكنة التي فوق عين يوكيوكو، التي لا تداريها مساحيق التجميل بل إن طبقات البودرة تبرزها، و ما هي إلا بقعة صغيرة لا تكاد تلاحظ، تظهر و تضمحل وفقاً لدورة التبويض الشهرية و ستزول على الأرجح مع علاقة الزواج. إن تلك البقعة المؤقتة التافهة ليست عند تانيزاكي بأقل شأناً من الحرب العالمية الثانية التي كانت اليابان في عشايتها و في حماتها في زمن الرواية (١٩٣٧ - ١٩٤١) أو التي كانت اليابان في أعقابها عند إتمام كتابة الرواية (١٩٤٨)، فالبقعة هذه قد تمرقّل زواج فتاة مثلما قد تفعل الحرب تماماً.

في ١٩٤٨ كانت اليابان قد استسلمت و ضُربت بالقنابل الذرية و وقع أحفاد الساموراي في خيّة رعاة البقر؛ بدو عصرنا الحديث كاملي الطمع و الهمجية و الحقد على ذوي الأصول و الحضارات و الثروات و المدججين بأبرع منتجات التدمير. و كان تانيزاكي ابناً كبيراً عارفاً يليق باليابان، و كانت روايته

أدب و نقد

هامسة لأهله الذين يقدرون الهمس ويعتبرونه. في الرواية لا يتخلى أحد عن متعة الخروج والارتحال لمشاهدة تفتح أزهار الكرز في مواسم تفتح أزهار الكرز، ويحرصون على تلبية دعوات الحضور لاصطياد الفراشات المضيئة في مواسم ظهور الفراشات المضيئة، ويخصون المناسبات بالثياب اللالقة، ويتواصلون مع كل ما تعطيه الطبيعة لهم، ويقبلون حتى يكواريها. كان تانيزاكي يعرفهم، ويعرف أنه ما أن يبدأ لهم سرده رواية الشقيقات ماكيوكا فإنهم سيحبون منه أن يجد زوجاً مناسباً للجميلة الدمة يوكيكو، مولودة برج الخروف، التي تكاد تتورط في العنوسة وهي الإنسانة التي يحبها الأطفال وتحبهم حباً، لابد أن يجد زوجاً للحلوة اللطيفة التي صارت في الرابعة والثلاثين من عمرها وتضائل فرصتها في أن تصير أمّاً لطفل من رحمها، لابد أن يسمى الكاتب الذي اسمه وينيشيرو تانيزاكي ويجتهد لإسعاد يوكيكو ومن ثم شقيقاتها بأكثر ما يمكنه من مهارة ومثابرة وعزم وإيمان على مدى خمس سنوات في سبعمئة صفحة، ذلك أن تكلفه بالفلاح في مهمته سيقبل من خراب القنابل الذرية التي ضربت بلاده منذ ثلاث سنوات لا أكثر، وسيهون آلام الذل والفقد. ويختتم تانيزاكي روايته بينما محاولات خطبة الأنسة يوكيكو تقترب من النجاح. إنها تكاد تنجح فحسب.

رواية بسيطة وخالية من الحذلقات مثل سحبة واحدة بطلاء الملك الزاسخ الصريح الثقيل. رواية يابانية عامرة بفلسفة مبثوثة بهدوء وصبر. رواية على هيئة حال مشاهدة أزهار الكرز؛ ليست جميلة أو مهمة إلا لمن يعنيه الأمر. أمّا يوكيكو فبلغت الآن مئة سنة.

قرن على مولد يوكيكو ماكيوكا التي كانت تقرأ رواية برييكاء ذات يوم، ولعلها دونت على قصاصة تعليقاً مثل: رواية على قدر واف من الجودة والشاعرية والتفهم الإنساني العميق.

عيد ميلاد سعيد ■

أدب وفن



قصة مترجمة

آدم وحواء

قصه قصيرة للكاتب البرازيلي: ماشادو ده اسييس (١)

ترجمها عن الإنجليزية: خليل كلفت

فوصفته سيدة البيت بأنه شخص فضولى. ولم تكن هناك حاجة إلى أى شيء آخر. بعد ذلك بقليل، كان الجميع يتناقشون حول الفضول، وما إذا كان سمة ذكورية أم أنثوية وما إذا كان آدم أم حواء هو المسؤول عن السقوط من الجنة؛ قالت السيدات إنه كان خطأ آدم، وقال السادة إنه كان خطأ حواء. لم يقل القاضى شيئا وأجاب الأب بنتو، وكان راهبا كرملياً، بابتسامة عندما سأله مضيفته، دوناً ليونون، عن رأيه: "آذا، يا سيدتى العزيزة، أعزف الفيولا". وكان يكذب، لأنه لم يكن أكثر شهرة كمعزف فيولا وعازف قيثارة منه كلاهوتي.

وعندما دعى القاضى إلى الكلام، أجاب بأنه لا يوجد أساس لتكوين رأى، لأن المسقوط من الجنة لم يحدث بالطريقة التى روى بها فى الكتاب الأول من أسفار موسى الخمسة **﴿التوراة﴾**، هى أسفار مشكوك فى صحتها. ووسط الدهشة العامة، ارتفع ضحك الكرمل، الذى كان يعرف أن القاضى كان أحد اتقى الرجال فى المدينة وأنه أيضا كان مرحا، وصاحب خيال مبدع، وحتى كثير المزاح حقا، طالما بقيت الأمور فى الحدود الكهنوتية ومهذبة. أما فى الأمور الجادة فقد كان جادا جدا.

في وقت ما خلال
العقد الأول من
القرن الثامن
مصر، دعت
زوجة صاحب
مزرعة في باييا
عدة اصداق
حميمين إلى
العشاء، وأعلنت
تقديم نوع خاص
من "الصلو" لأحمد
الضيوف، وكان
مروفا بأنه في
غاية الشرف. وأراد
في الحال أن
يعرف نوع الصلو،

أَدْرُغْ

"أيها الأب بنتو"، قالت دونا ليونور، "أطلب من السنيور فيلوسو أن يلزم الصمت".
"لن أطلب منه أن يلزم الصمت"، أجاب الراهب، "لأننى أعرف أن كل شيء يقوله مقصود تماما".

"لكن الكتاب المقدس..." قال الأمر بالجيش، جوان باريوسا.
"فلنترك الكتاب المقدس في سلام"، قاطع الكرملى. "السنيور فيلوسو مطلع على كتب أخرى، بالطبع..."

"أنا أعرف الرواية الحقيقية للقصة"، أصر القاضي، فيما كان يتناول طبق "الحلو" الذى قدمته إليه دونا ليونور، "وأنا مستعد لأن أقول لكم ما أعرف، طالما كنتم لا تطلبون منى أن أفعل شيئا آخر".
"تفضل، قل لنا من فضلك!"

"هذه هى الطريقة التى حدث بها الأمر فعلا. فى المقام الأول، لم يكن الرب هو الذى خلق العالم، بل الشيطان..."

"يا للسماء!" صرخت السيدات.

"لا تذكر هذا الاسم"، رجته دونا ليونور.

"أجل، يبدو أن..." تدخل الأب بنتو.

"نسميه الشرير، إذن. كان الشرير هو الذى خلق العالم، لكن الرب، الذى استطاع أن يقرأ أفكاره، سمح له بأن يتصرف بحرية لكنه احتاط لتصحيح وصقل عمله، بحيث لا يترك الخلاص أو المحبة عرضة لأذى قوى الشر. وسرعان ما ظهر الفعل الإلهي، لأنه بعد أن خلق الكائن الشرير الظلام، خلق الرب النور، وهكذا خلق اليوم الأول. وفى اليوم الثانى، عندما خلقت المياه، ولدت العواصف والأعاصير، ولكن أنسام الأصيل الرقيقة هبعت من الفكر الإلهي. وفى اليوم الثالث، خلقت الأرض، ومنها طلعت النباتات، لكن فقط تلك التى لا تحمل ثمارا أو أزهارا؛ النباتات الشوكية والنباتات القاتلة، مثل الشوكران. ولكن الرب خلق الأشجار المثمرة والنباتات التى تغذى أو تسر الإنسان. ولأن الكائن الشرير كان قد قام بتجويف الأغوار والكهوف فى الأرض، خلق الرب الشمس والقمر، والنجوم. وهكذا كان عمل اليوم الرابع. وفى اليوم الخامس، خلقت حيوانات اليابسة والماء والجو. ونحن نقرب الآن من اليوم السادس، وهنا الشمس انتباهكم الكلى".

ولم يكن بحاجة إلى أن يلتمس ذلك، إذ أن الجميع كانوا يحملقون إليه بفضول.

أدب وند

استمر فيلوسو، قائلا إنه في اليوم السادس خلق الرجل، وبعده في الحال المرأة. وكان كل منهما جميلا، ولكنهما كان يملكان فقط غرائز دنيلة ويفتقران إلى الروحيتين، اللذين لم يكن بوسع الكائن الشرير أن يمنحهما إياهما. ونفخ الرب فيهما روحين بنفَس واحد، وعواطف نبيلة وطاهرة بنَفَس آخر. ولم تقف النعمة الإلهية عند ذلك الحد. جعل الرب جنة عدن تطلع هناك وقاد إليها آدم وحواء، مانحا إياهما امتلاك كل شيء. كل منهما خر ساجدا عند أقدام الرب يشرفان دموع العرقان بالجميل.

"سوف تعيشان هنا"، قال لهما الرب. "لكما أن تأكلا من كل الفواكه ما عدا تلك التي من هذه الشجرة، التي هي شجرة معرفة الخير والشر".

أصغى آدم وحواء مطيعين، وعندما تركا وحدهما، حمل كل منهما إلى الآخر في ذهول. وبدا أنهما كليهما صارا شخصين مختلفين. وقبل أن يهبها الرب مشاعر نبيلة، فكرت حواء في تكتيف آدم بحبل، ورغب آدم في أن يضربها. غير أنهما الآن استغرقا في تأمل كل منهما الآخر وكذلك المشاهد الطبيعية الرائعة. ومن قبل لم يمرفا مطلقا الجو بمثل هذا النقاء، أو الماء بمثل هذه العذوبة، أو الزهور بمثل هذا الجمال والشذا، ولم يحدث أن صبت الشمس مثل هذه الشلالات من الضوء في أي مكان آخر. وبدا في يد أخذا يهيئان على وجهيهما، ضاحكين من قلبهما في البداية، لأنهما حتى تلك اللحظة لم يمرفا كيف يضحكان. ولم يكن لديهما أي تصور عن الزمن، ولهذا فإن كسلهما لم يقسح مجالا للضجر. وعاشا في حالة من التأمل. وفي الأمسيات كانا يذهبان ليشاهدا غروب الشمس وطلوع القمر وكانا يحصيان النجوم. وإذا ما كان بوسعهما أن يحصيا حتى ألف نجمة، لأنهما في العادة كان يستقطان نائمين وينامان مثل الاثنين من الملائكة.

وبطبيعة الحال فإن الشرير صار في منتهى الغضب عندما اكتشف كل هذا. ولم يكن يستطيع الذهاب إلى الفردوس لأن كل شيء هناك كان منضرا له، كما أنه لم يكن يستطيع أن يأتي للمثول بنفسه ليواجه الرب. ثم إنه سمع حفيضا لأوراق الشجر الجافة على الأرض فنظر إلى أسفل ورأى حية. أثاره هذا الاكتشاف فناداها: "تعالى هنا، أيتها الأفعى، يا سرعة الغضب الزاحفة، سُم السموم، هل تكونين سفيرة أبيك وتصلحي أعماله؟"

بديلها، قامت الحية ببادرة غامضة بدا أنها إيجابية. منحها الشرير القدرة على الكلام، وأجابته في بالإيجاب إنها ستذهب إلى أي مكان قد يرسلها إليه. إلى النجوم، إذا أعطاهما جناح نسر؛ إلى البحر، إذا كشف لها عن

أدب ورفق

سر التنفس تحت الماء؛ إلى أعماق الأرض، إذا علمها مواهب النملة. أخذت الخبيثة تتلوى بلا توقف، راضية بصورة مسرفة بكلامها، غير أن الشرير قاطعها: "لا شيء من هذا القبيل، ليس إلى الجو، أو البحر، أو أعماق الأرض، فقط إلى جنة عدن، حيث يعيش آدم وحواء".

"آدم وحواء؟"

"نعم، آدم وحواء".

"المخلوقان الجميلان الذان رأيانهما ذات مرة، يسيران مستقيمين. وطويلين مثل أشجار النخيل؟"
"هما ذاتهما".

"أوه، أنا أمقتهم! آدم وحواء؟ لا، لا، أرسلنى إلى مكان آخر. أنا أمقتهم! مجرد رؤيتهما تصيبني بالغثيان. أنت لا تريد أن أصيبهما بأى أذى..."
"لكننى أريد؟"

"حقاً، إذن سأذهب سأفعل ما تشاء، يا سيدى ويا أبى. الآن أسرع وقل لى ماذا تريدنى أن أفعل. أن ألدغ كعب حواء؟ سألدغ..."

"لا، قاطع الشرير. أريد العكس بالضبط. هناك شجرة فى الجنة، شجرة معرفة الخير والشر، التى من المحظور عليهما لمسها ومن المحظور عليهما أن يأكلا من ثمارها. اذهبنى، وتكوّرى فى أعلى هذه الشجرة، وعندما يمر بك أحدهما، ناديه بلطفه واقطفى واحدة من ثمارها، وقدميها له، قائلة إنها الذ ثمرة فى العالم. وإذا رفض، سوف تصوّرين على أن يأخذها، قائلة إنه يحتاج فقط إلى أن يأكلها ليكتشف سر الحياة ذاتها. اذهبنى..."

"سأذهب لكننى لن أتكلم مع آدم، سأتكلم مع حواء. سأذهب، سأذهب. هل تعنى حقاً سر الحياة ذاتها؟"

"نعم، هذا صحيح. انطلقى، يا أفعى لحمى، يا زهرة الشر، وإذا نجحت، أقسم أنك سوف تمتلكين الجانب البشرى من الكون، وهو الجانب الأفضل، لأنه ستكون لديك كموب كثيرات من بنات حواء لتلدفيها ودم عند هائل من بنى آدم لتحقنى فيه فيروس الشر. اذهبنى، اذهبنى، ولا تنسى..."

تنسى؟ لقد حفظت بالفعل كل شيء عن ظهر قلبها. ذهبت ودخلت الفردوس الأرضية، وسعت متسلقة إلى أعلى شجرة المعرفة، وتكوّرت، وانتظرت. ظهرت حواء بعد ذلك بوقت قصير، تمشى برشاقة ومنفردة، بثقة ملكة

آدم وحواء



تعرف أنه لا أحد سيسرق منها تاجها. وممزقة بالحصد، كانت الحية على وشك استدعاء السم إلى لسانها، لكنها تذكرت أنها كانت هناك بأوامر من الشرير ونادت حواء بصوت معسول. وأصيبت حواء بالذهول.

- "مَنْ يناديني؟"

- "أنا التي أناديك، أنا أكل هذه الثمرة..."

- "أيتها البالسة! هذه شجرة معرفة الخير والشر!"

- "هذا صحيح. أنا أعرف كل شيء الآن، أصل الأهيام وسر الحياة. وأصلي، خذي قضمته، وسوف تفوزين بقدرات عظيمة على الأرض."

- "لا، أيتها الحية الغادرة!"

- "أيتها الحمقاء! كيف يمكن أن ترفضي عظمة المصوّر؟ استمعي إلي، وأفعلي كما أقول، وسوف تصبحان عددا هائلا من البشر، سوف تشيدون مدنا، وسيكون اسمك كليوباترا، دايدو، سميراميس. الأبطال سيولدون من رحمك وستكونين كورنيليا. وسوف تسمعين صوتا من السماء وستكونين ديبورا. وستغنين وسوف تصيرين سافو. وذات يوم، إذا رغب الرب في النزول إلى الأرض، فسوف يختار جسمك وسيكون اسمك مريم الناصرية. فيم يمكن أن ترفضي أكثر؟ الملكية، الشَّعْر، الألوهية. أنت تتنازلي عن كل شيء بسبب طامة حمقاء. وليس هذا كل شيء. الطبيعة ستجعلك حتى أكثر جمالا. الألوان المشرقة وكذلك الباهتة لأوراق الشجر، والسماء، والليل، سوف تنعكس في عينيك. الليل، في تناقض مع الشمس، سوف يعرِّد في شَفْرِكَ. أطفال رحمك سوف يتسجون لك أروع الملابس، ويبتكرون أزكى العطور، والطيور سوف تمطيك ريشها، والأرض ازهارها، وكل شيء، كل شيء، كل شيء..."

استمعت حواء بفتور. وصل آدم، واستمع إلى الحية، وأكد إجابات حواء: لا شيء يستحق المخاطرة بفقدان الفردوس، لا المعرفة، ولا القوة، ولا أي وهم دنيوى آخر. وحالما قال هذا، تصافحا واستدارا بعيدا عن الحية التي غادرت مندفعة لتخبر الشرير بما حدث...

الرب الذي كان قد سمع كل شيء، قال لجبريل: "أذهب يا رئيس ملائكتي، واهبط إلى الجنة الأرضية التي يعيش فيها آدم وحواء، وخنهما إلى التعميم الأبدي، الذي يستحقانه على مقاومتها لفوايات الشرير."

عندئذ وضع رئيس الملائكة على رأسه الخوذة التي تألقت مثل ألف
أدب وقد همس، وعبر السماوات في لحظة، ووصل إلى آدم وحواء، وقال لهما:

"مرحباً، آدم وحواء.. تعاليا معي إلى الفردوس البتي فزتما بها لمقاومتكما غوايات الشرير".

مندهشين ومرتبكين، أحنى آدم وحواء رأسيهما في طاعة، وأخرج جبريل لهما يديه. وصعد الثلاثة إلى المئوى الأبدى، حيث كان في انتظارهما حشود من الملائكة يخنون. "ادخلا، ادخلا.. الأرض التي غادرتهاما متروكة الآن لمخلوقات الشرير، الحيوانات الضارية والحاقد، النباتات الضارة والسامة، الجو غير النقي، المستنقعات. الحياة الزاحفة الكريهة، اللادغة سوف تسيطر على الأرض، وما من مخلوقات مثلكما ستجلب بصيصا من الأمل والتقوى إلى مثل هذا الشيء البغيض".

كانت تلك هي الطريقة التي دخل بها آدم وحواء الجنة. على صوت كل آلات القانون الموسيقية فيها، التي وحدت ألعانها في ترنيمة للمرتدين عن العالم...

... انتهت قصته، وأعطى القاضي طبقه لدونا ليونور لكي تقدم له مزيدا من الحلوى، فيما كان الضيوف الآخرون يحملون الواحد في الآخر يدهشة ذلك أنهم، بدلا من تفسير، سمعوا سردا ملفزا، أو على الأقل قصة بدون معنى ظاهر. وكانت دونا ليونور أول من تكلم: "كنت على حق عندما قلت إن السنيور فيلوسو يعبث بنا. فهو لم يفعل ما طلبنا منه أن يفعل، كما أن الأمر لم يحدث بالطريقة التي قال إنه حدث بها. ليس هذا صحيحا، أيها الأب بنتو؟"

"القاضي الجليل سيمعرف الرد على ذلك"، أجاب الكرملى، مبتسما.

و بمجرد أن رفع القاضي ملقعة من الحلوى إلى فمه، قال: "عند إعادة النظر، لا أعتقد أن أى شيء من هذا قد حدث بالفعل، لكن، يا دونا ليونور، إذا كان قد حدث فإننا لم نكن لنوجد هنا مستمتعين بهذا الحلوى، فهو بكل إخلاص لثيئ تماما! هل هو من صنع طبخ حلوياتك القديم من إتلپاچيبي؟" ■

هوامش

جواكين ماريما ماشادو ده أسيس Joaquim Maria Machado de Assis (١٨٣٩-١٩٠٨)

البرازيل

أدب وفه x روائى وقصاص ولد وعاش في ريو دي جانيرو. وهو الأب الحقيقى.



للأدب البرازيلي الحديث، ومؤسس الأكاديمية البرازيلية للأدب ورئيسها حتى وفاته.
 x تريو مجلدات أعماله الكاملة على واحد وثلاثين مجلدا، غير أن شهرته العالمية تقوم
 على إنتاجه الروائي والقصصى والشعرى منذ ١٨٨٠ وحتى وفاته، وتقوم بوجه خاص
 على رواياته الثلاث:

.مذكرات براس كوبياس يكتبها بعد وفاته (١٨٨٠).

.كينكاس بوريا - الفيلسوف أم الكلب؟ (١٨٩١).

.دون كازمورو (١٩٠٠).

والروايتان الأخيرتان مترجمتان إلى العربية: كينكاس بوريا،

أدب وفقد ترجمة: الدكتور سامى الدروبي؛ دون كازمورو. ترجمة: خليل كلفت ■

ذات الاحفاد

عبد الرشيد الصادق محمودى

هل كان مهجورا أم مسكونا عندما جلست هنا أول مرة؟ لم أعد أذكر . وقلت للسائق أن ينتظر حتى أعود، وسرت في الشارع الرئيسي فرايت أن كل شيء قد تغير. لماذا أصبح الشارع أضيق مما تصورت؟ لأنه امتلأ بالسيارات المصطفة على جانبيه؟ كان شارعاً سكنياً فأصبحت الطوابق الأرضية فيه تحتلها المحال التجارية، والبيوت الصغيرة ذات الحدائق زالت لتحل محلها العمارات. ولكن مازالت هناك بقية من الأشجار. أما البيت الذي كنت أبحث عنه فلم أر له أى أثر.

وتوقفت أمام إحدى العمارات. ثل البيت كان هنا. ها هنا هيما يبدو كان بيت صغير من طابق واحد تحتله شقة واحدة لها شرفة منخفضة مطلة على الشارع وحديقة مظلمة لها سور حديدي وباب ضيق. ومن هذا الباب تسللنا واخترقنا الحديقة بسرعة في اتجاه الشقة. كانت درجات السلم الخمس تؤدي إلى غرفة الجلوس ذات الشرفة. ولكن كل ذلك قد زال . هناك الآن عمارة شاهقة الارتفاع أشعر بدوار كلما رفعت عيني لأعد طوابقها . أم أن شعوري بالزمن الذي مر هو سبب الدوار؟ كانت الليلة رأس السنة. وعلى تلك الناصية في مواجهة القصر وقفت أنتظر رضا. قلبي يخفق بشدة. كان قد أخبرني قبل الموعد بساعات أنه هو وزميلان له يريدون الاحتفال في شقته. حفلة على الضيق. بعض

أمرت السائق أن يهدئ السير ويدور حول القصر. ولما بلغنا البوابة هبطت لأتأمل المبنى القديم. النافورة مازالت قائمة بالقرب من البوابة. وها هما تمثالاً الأسدين الرايحين. والقصر مظلم.. من الواضح أنه مهجور.

أدب وقف

المرات وسجائر وزجاجة روم براميلى، قلت: «الأكل لا يعينى، ما يعينى هو العدد، أنتم ثلاثة لا غير، أليس كذلك؟» فاقسم بالله العظيم أن العدد لا يتجاوز ثلاثة. واتفقنا على الأجر: خمسين قرشا للشخص. وقلت له إننى سأقبض الأجر عن كل واحد فور دخوله على؛ فوافق. كنت قد تعاملت مع رضا مرتين قبل ذلك وعاملنى معاملة حسنة، ففى المرتين دفع الأجر بسهولة وأعطانى علبه سجائر بلمونت خارج الحساب. وفهمت منه أنه كان ميسور الحال. أبوه العمدة يرسل إليه عشرة جنيهات كل شهر عدا إيجار الشقة. وكان رضا يضحك ويقول: «عشرة جنيهات خبطة واحدة، مرتب موظف فى الدرجة السابعة. رغم أننى أعيد التوجيهية للمرة الثالثة. ولكننى آخر المنقود وحبه عين أمى. كان اشقر أزرق العينين يتهدل شعره على الجانب الأيمن من وجهه فيغطى خده. وكان دالم الضحك والتنكيت.

تسللنا إلى داخل الحديقة المظلمة كما أراد رضا حتى لا تنتبه زوجة البواب «الشلق»، وصعدنا درجات السلم على أطراف أصابعنا. ووجدنا فى انتظارنا هابين يدخان بالقرب من الشرفة. وكان كل شيء كما وصف رضا، فعلى المائدة فى وسط الغرفة رأيت الطعام والسجائر وزجاجة الروم، وسألته: «من الأول؟» فرمق زميله قبل أن يضحك: «أنا بطبيعة الحال. وبعد أن خرج رضا بربع ساعة جاء دور الشاب الثانى، وسارت الأمور حسب الخطة. وأصبح معى إذن جنيه كامل، ولم يبق إلا الزبون الثالث ونصف الجنيه الأخير. وسمعت رضا يناديه باسم «شحته»، فلما دخل شحته على القى سيجارته على الأرض وداس عليها بعصبية. وخلع قميصه فلاحظت كيف كان قويا عريض الكتفين فزير شعر الصدر. ولكنه كان متوترا. وقال: «اهتحنى ساقيلك». وأصابنى نفور منه. وكلما زادت خشونته اشتدت مقاومة جسمى له. ولعلنى تخشيت. ثم دب الشجار بيننا. وظهرت بوادر العنف على وجهه عندما رأى أهم بارتداء ملابس الداخلية. فلم أبه له. وعدت إلى غرفة الجلوس وهو يسب ويلعن.

قال رضا وهو يضحك: «يا جماعة هذه ليلة مفترجة. وليس هناك داع للتكدس.. وأخبرته همسا أن صديقه بعد أن انتهى صار يطالب بدور ثان. قال: «أعطه دورا شانيا فى هذه الليلة المباركة، قلت: «ليس هذا ما اتفقنا عليه». وتدخل شحته ليقول إن «بنت الكلب» كانت السبب فى إنتهاء العملية بسرعة، وإنه لم يأخذ حقه.

وكدت أوافق إرضاء لرضا، ولكنى تنبهت فجأة إلى أن فى الغرفة أربعة شبان آخرين لا يستطيع بعضهم إخفاء تأهبه انتظارا لدوره. قلت لرضا: «ليس هذا ما اتفقنا عليه». ويان عليه الحرج. وعندئذ تدخل الشاب صاحب الدور

أدب وقد

الرابع. قال : «الليلة هي رأس السنة. كل سنة وأنت طيبة. وستحصلين على الخمسين قرشا من كل واحد حسب الاتفاق». ولكنني رفضت. وبدأ شحته متحفظا. وهمس الشاب في أذني: «شحته صعب. رئيس فريق الملاكمة في المدرسة». فصاحت : «لن أقبل». وقبض شحته على ذراعي بقوة فتملصت منه.

وأصابني الرعب. واتجهت دون تفكير إلى شاب هادئ كان يجلس في الركن وحده. وجلست إلى جانبه. وحاولت أن أشرح له فقال: «أنا أفهم ما حدث». كان نحिला صاحب الوجه وكان يدخن بشراهة. وقال: «الخطأ خطأ رضا. أخبرني عندما دعاني إلى هذا الحفل أنني سأكون واحدا من ثلاثة. ثم أتى إلى هنا فأرى أننا سبعة. غير معقول. وتوسلت إليه: أرجوك. أنا لا أستطيع تحمل هذا العدد. ثم هذا الحيوان شحته». وهز رأسه: «هذا الحيوان شحته. وأعطاني سيجارة. دعيني أفكر». وقال: «شحته هو المشكلة. هو مصدر الخطر الآن. فهو ليس غاضبا منك بقدر ما هو ناقم على نفسه. إنه يشعر بالإحباط لأنه لا يكاد يلمس امرأة حتى يفقد القدرة على التحكم في نفسه. مسكين. لذلك يريد أن يحاول مرة ثانية. قلت: «والآن ما العمل؟ قال: «أنا شخصيا منسحب. لا أريد منك شيئا». ولكن لماذا لا تحاولين استرضاء شحته على الأقل؟ لا يفرك طوله وعرضه. فهو طفل في الحقيقة. ولن يستغرق الأمر أكثر من دقيقة. قلت: لا أطيقه. سأقتي إذا لم تنسى».

ووضعت كفي على ساقيه وأخذت أدلكها: «أتوسل إليك أفقطنى منهم. أخرج بي من هنا، وسأذهب معك إلى أي مكان تريد». ولن أطلبك بأي أجر. سأقضي معك الليلة إذا أردت مجانا. فقط أخرج بي من هنا». وشد نفسا طويلا من سيجارته: سأحاول. ولكن ليكن في علمك أنهم يمكن أن يعتدوا على بالضرب أنا نفسي. إذا حدث ذلك فسير غموتك على ما يريدون.

وأطفا سيجارته ونهض. وقال لرضا: «إذا تم تدعوا هذه البنت وهأنها فسأذهب إلى البلد وأخبر عمي الصمد بكل ما حدث. وليكن ما يكون. قال رضا: يا خليل يا ابن اللئيمة. أهكذا تقدر بي. وصاروا جميعا يهمهمون واشتد اللفظ وتوجه خليل إليهم جميعا: سأخرج مع هذه البنت. وإذا أراد أحد أن يعترض طريقنا فلا بد أن يتعارك معي. هل انكمشوا عند سماع هذا التحدي؟ ذلك ما تخليته أو تمنيته. إلا شحته بدا وكان الشرير يتطاير من عينيه. وكانت عضلاته متقلصة. وسار إليه خليل. ووضع يده على كتفه: «السنا أخوين؟ قال شحته: أنت ابن كلب. قال خليل وكأنه لم يسمع السباب: ألم نتعاهد ذات يوم؟ ألم تقل لي إنك ستكون دائما

أدب وقد

إلى جانبي تناصرتى وتدافع عني فى أى شجار مع أى إنسان؟ قال شحته بجفاء: ولكنك تتدخل الآن فيما لا يعنيك؟ قال: كيف لا يعينى الأمر وأنا أخوك. الذنب ليس ذنب هذه البنت، وليس ذنبك. رضا هو الذى أخطأ. وقد قررت أن أخرج مع هذه الفتاة دون أن يمسه أحد منكم. فهل تريد أن تتشاجر معي؟ فقال شحته: ولكنك إننى تريد أن تنفرد بها. قال خليل: سأعوضك عنها. إليك الفلوس التى دفعتها. ولم تضع لك أى حقوق إذن. واسترخت عضلات شحته ولكنه لم يهدأ تماماً إلا عندما وعده خليل بأن يذاكر معه الجبر والهندسة كجزء من التعويض. ولف يده حول كتفه وقلبه على خده.

وسرت فى الشارع متشبثة بذراع خليل. كنت فخورة به. وأوضح لى أن رضا وشحته كانا زميليه فى المدرسة الثانوية ولكنه انتقل إلى الجامعة وتركهما يعيدان التوجيهية سنة بعد أخرى. وتوقفنا عند إحدى العمارات. قلت: أين ستذهب بى؟ قال: سنصعد إلى الطابق السادس. أنا أقيم مع عمتى وزوجها. وهما ينامان مبكراً. ولكن لا بد من الهدوء.

وهى غرخته قال: لابد أن نتمشى. وكنت أفضل أن أعطيه مكافأته، وأنصرف، ولكنه أصر على أن تتناول العشاء لأنه فيما قال جوعان. وعند عودته ببعض المأكولات قال: طعام لا يصلح للاحتفال، ولكن هذا هو كل ما وجدت فى الثلاجة أما عن المشروبات، فأنا أسف. الخمر لا تدخل هذا البيت وحدثنى عن الروم البراميلى فقال: لقد جريته. شراب مقزز. يخيل إلى عندما أهرسه أننى أضع فى جوفى ماء ناز.

ويعد العشاء هرينا الشاى دون أن يحدث شيء. قلت: ألا تريد أن تأخذ حقلك؟ قال مندهشاً:

- أى حق؟

- أعنى ألا تريد أن تنام معي؟

هضحك:

- تعين ذلك؟ أنت لست مدينة لى بشيء. تستطعين أن تنسى الموضوع تماماً. وصرعت بالغيظ قلت:

- ألا ترغب فى؟ ألا أعجبك؟

قال:

- لا أريد ذلك.

أدب وفن ولكنك انقذتني منهم لكى تنفرد بى.



- هذا ما قاله شحته. ووافقته لأنه لم يكن ليفهم غير ذلك. الحقيقة هي أنني أردت فقط أن أخرج بك من ذلك المكان.

- فلماذا أتيت بي إلى مسكنك؟

قال بعد فترة من الصمت:

- لأنها ليلة رأس السنة. ولا أريد أن أقضيها وحدي. هل لديك مانع؟ ونظرت في الساعة:

- الوقت قد تأخر، ولا أعرف كيف سأعود إلى بيتنا.

- هذا صحيح. فأت موعدا الأتوبيسات. ولن تجدي هنا سيارة أجرة بسهولة. ولكن إذا كنت حقا تريد الذهاب. فسأصحبك إلى الميدان القريب. قد نجد وسيلة مواصلات هناك.

ولكنني كنت أريد أن أبقى معه. وقال:

- إذا قضيت الليلة هنا، فلن يكون باستطاعتك الخروج قبل السادسة والنصف صباحا. عمتي وزوجها يستيقظان في الخامسة والنصف، وتبقى الأنوار مضاءة حتى يخرج زوج عمتي إلى العمل. وعندئذ تعود عمتي إلى فراشها فلا تنهض قبل منتصف النهار. وتستلمين الذهاب دون مشاكل في أي وقت فيما بين الساعة والنصف والحادية عشرة. ولكن علينا أن نلزم الهدوء التام وخاصة في فترة استعداد زوج عمتي للخروج. وكان سرير خليل يحتل الجزء الأكبر من الغرفة فلا يشاركه فيها إلا مكتب صغير ومكتبة صغيرة وكرسی واحد. وقال:

- سأنام هنا على الحافة. وستنامين أنت في الداخل.

فلما رأيته يضع وسادة طويلة فاصلة بين مكانتي من السرير ومكانه، عاد لي شعوري بالفيض:

- ولماذا هذا الفاصل؟ كأنك تخاف أن يلمس جسمي جسمك؟

- هناك أكثر من سبب. أولا أنا لم أضاجع مومسا قط.

ومومس؟ كان للكلمة وقع جارح على نفسي. قلت:

- أنت كذاب ومنافق. لماذا ذهبت إلى هقة رضا وقبلت أن تقف في ذلك الطابور؟

- زين لي رضا الموضوع. قال: لا يمكن أن تقضى ليلة رأس السنة وحده، وقد آن الأوان لكي تجربيه. ورغم أنني لا أحرص على الاحتفال برأس السنة، فقد خيل إلى أنني إذا لم انضم إليهم فسأعاني بالفعل من الوحدة. وقلت لنفسى: ولم لا؟ أن الألوان لكي أجرب. ولكن ألم تلاحظي كيف كنت منهارا في ركني؟ كنت

أدب و نقد

أرتعد رعباً. كنت أشعر بالخوف من مواجهتك عندما يأتى دورى. وقد حملت الله لأنك تدرت عليهم قبل أن يأتى. وإذا كنت أنقذتك منهم فأنت أيضاً أنقذتني من ذلك الموقف الصعب. وليس هناك إذن دائن ولا مدین.

وكان يرقد مديراً ظهره لى عندما قال.

- وأنا أميش قصة حب.

- وأين هى حبيبته؟ ألا يحدث بينكما شىء.

- لا شىء غير القبل.

- حب رومانتيكى كما يقولون. ولابد انكما تعاهدتما على الإخلاص.

ولكن يبدو أنه لم يلاحظ نفمة السخريّة. وواصل الحديث:

- تعاهدنا على الإخلاص. ولكننى عندما ذهبت إلى هقة رضا كنت أريد أن أخونها.

خيل إلى أن أفضل طريقة لإنهاء العلاقة إلى الأبد، للتخلص من حبها، هى أن أخونها بطريقة شنيعة.

- ولماذا تريد أن تنتهى من حبها؟

- لأنها تسكن بالقرب من هنا وحبها يسيطر على حياتى.

قلت:

- قريبة؟ أين هى إذن؟

- تسكن مع أهلها بالقرب من القصر. غير أن أهلها رفضوا أن يزوجوها لى.

وبداً يضحك:

- وهى قريبة إذن ولكنى لم أعد أستطيع الاقتراب منها. أردت أن أخونها حتى أتخلص

منها. ولكننى فشلت كما ترى.

قلت: وكلا لم تفشل. وصيرت إليه الوسادة عارية، فتملص برفق. وقال: «الزمى مكانه

الله يهديك». فعدت إلى مكانى من الفراش وأنا حاذقة عليه. وتهيات للنوم لو أنه

قال فجأة:

- كيف بدأت هذه الـ... هذه الـ... مهنة؟

- أنا يتيم من أسرة فقيرة، وقد اعتلى على زوج أمى، فاضطرت إلى ترك المدرسة

والهروب من البيت. والبقية كما تعرفها.. وجدت عملاً فى مكتبة بشارع الفجالة، وهو

موقع مناسب لأنه قريب من شارع الملكة حيث أسير آخر النهار فى انتظار من يطلبنى.

وهناك التقيت برضا لأول مرة. وبالمنااسبة ابن عمك رضا ظريف وأنا

استلطف، ولو أننى التقيت به فى ظروف أخرى لوقعت فى حبه.

قلت ذلك لأثير غيرته. ولكنه لم يأبه لذلك:

- إنه ليس ابن عمى. عائلتى تقيم فى عزبة تابعة لعزبة أبيه العمدة. وكل شبان الناحية يطلقون على أبيه صفة العم. والآن إلى النوم. تصيحين على خير.

ولكنه لم ينم. فبعد قليل استأنف الضحك:

- عندما أخبرت العمدة برغبتي فى خطبتها قال: لأهل الفتاة أرض فى الجزيرة، وكان أبوها رحمة الله عليه من أصدقائى. وحاجاتنا مقضية بإذن الله. فإخوتها. لابد أن يكونوا من خيرة الناس. وقرر العمدة أن يحسم الأمر على طريقته. فلم تشرق شمس الصباح حتى كان على متن مهرته مرتديا الجبة والقفطان وممسكا بمنشته ذات المقبض الماجى، بينما كنت ألثت خلفه على ظهر حمار على السكة الزراعية، وركبنا القطار المتجه إلى القاهرة. وقابلنا أخا الفتاة الأكبر وأمه. وأفاض العمدة فى الإشادة بأوالده الفقيد والترحم عليه قبل أن يدخل فى الموضوع: رخليل هذا ولدى وهو أمانة فى عنقى بعد أن انتقل أبوه إلى رحمة الله. شاب فاضل متفوق فى دراسته لا تفوته صلاة. لذلك جئنا نطلب القرب منكم ونطلب له يد كريمتكم. أما عن المهر فهو كما ترون. ونحن مستعدون وأنا متكفل بكل شيء بإذن الله. ولكن العمدة خرج من القصر وهو يضرب كفا بكف لأن طلبه رفض بأدب. قال أخوها إن البنت مخطوبة لأحد أقاربها منذ أن كانت فى السابعة من عمرها. ثم انتاب العمدة فى طريق العودة ما يشبه الذهول. فلما امتلأ مهرته تنفس الصعداء وقال: لا حول ولا قوة إلا بالله. إنهم يكذبون. لقد عرفوا أنك ابن رجل فقير ولم ترث من الأطيان مثل ما لديهم.

وخيل إلى من صوت تنفسه أنه بدأ ينام. فلمست كتفه:

- أنت تعتقد، أننى غير نظيفة. أليس كذلك؟

فهد يده عبر الوسادة:

- هات يدك.

وقبض على كفى. وكان يتثائب عندما قال:

- قصة عمك الذى اعتدى عليك تبدو لى مختلفة.

قلت:

- فإذا أخبرتك أن بداية قصتى كانت عملى كموديل لطالب فى كلية الفنون الجميلة

ووقوعى فى حبه، فهل تصدقنى؟

- أنت على أى حال مازلت مبتدئة فى هذه المهنة. وبإستطاعتك أن

أدب وفتد تتركها.

وعلى ذلك الوضع نمنا . ولكن شعرت فى الصباح وأنا بين النوم والاستيقاظ أن هناك من يراقبنى . فلما فتحت عيني وجدته جالسا على المقعد فى مواجهتى . قلت:

- لماذا تحملق فى؟

- كنت أتأمل ملامحك وأنت نائمة . لم أكن أدرك أنك جميلة إلى هذا الحد . ولما هم بالنهوض لإحضار الإفطار قلت له:

- أنا لا يميننى الإفطار . تعال وأجلس هنا إلى جانبى . فجلس على حافة السرير . قلت:

- هل أنت متأكد أنك لا تريد شيئا منى؟ فأخذ يمسح بكفه على رأسى:

- أتمنى أن آخذك فى حضنى ولكنى لا أستطيع . أنا آسف . ونهض .

وسألته ونحن نشرب الشاي:

- ما رأيك فى أن نلتقى ثانية؟

- وما جدوى ذلك؟ لقد شرحت لك موقفى؟

- أعنى أن نلتقى كأصدقاء .

ولكنه ، لم يكن متحمسا للفكرة . قلت:

- لماذا لا تعاهدنى كما عاهدت شحتة؟

- شحتة؟ وعلام أعاهدك؟

- إن تعاملنى كابنة عم؟

فضحك وقال:

- هذه أعمال مراهقين . كنا فى المدرسة سويا . وكان شحتة أقوى الطلبة ، وكنت أنا أذكاهم ، فتعاهدنا : أنا أساعده فى المذاكرة ، وهو يدافع عنى فى أى معركة . وهو طيب القلب فى أعماقه ، ومازال كما رايت محافظا على العهد . قلت:

- إذا تعاهدنا لن أطلب منك الكثير . أريد فقط أن نلتقى بين حين وآخر فنذهب إلى السينما أو تشتري لى جيلالى فى أحد الكازينوهات المطلة على النيل . ووافق . وشرحت له كيف نحدد موعدا للقاء:

- تأتى إلى شارع الضجالة قبل السابعة مساء بقليل فى يوم الاثنين أو

الخميس . وتربى باب المكتبة التى أعمل بها أو تقف أمام البترينة

أدب وقعد

وتتظاهر بأنك تتفرج على ما فيها حتى المحك. وبعد ذلك تنتظر خروجي على
الناصية المعلقة على باب الحديد.

قال بعد تردد:

- الاثنين والخميس فقط؟ ما شاء الله. ماذا يحدث لو آتيت ووجدت رضا في انتظارك
أيضا.

- رضا محبوب. ولن يحدث شيء بينكما. يستطيع أحكما أن يتنازل للأخر. فإذا تنازلت
أنت لقيتك في الاثنين أو الخميس التالي.

واحتضنته وقبلته:

- اعتقد أنك تفهم الآن. صداقتي لن تكلفك الكثير. فهل تعاهدني؟

- آعاهدك.

وتصافحنا تأكيداً للمهد.

وسرت عائلة نحو الميدان الذي يتوسطه القصر. كيف عرف خليل أن القصة التي
رويتها له عن بداية عملي كمومس كانت مختلفة؟ كان «ابن لليلة» بالفعل كما وصفه
رضا. لم يكن وسيما ولا خفيف الظل مثل «ابن عمه»، بل لعله كان أقرب إلى الدسامة.
ولكنه استرعى انتباهي منذ رأيت لأول مرة. وما زالت صورته وهو جالس وحده واضحة
في ذهني كأنما حدث كل ذلك أول أمس. ولكن الزمن مر بسرعة. وقد وقعت منذ تلك
الفترة أحداث كثيرة. اختفى رضا من حياتي بعد سنة تقريبا. اختفى فجأة كما ظهر
فجأة. أما خليل. فلم يأت قط إلى شارع الفجالة. ولم يصطحبني إلى

أدب وقد السينما، ولم يشتر لي جيلاتي. وأنا اليوم عجوز ذات أحفاد ■

قصة

أنا أمه

محمود قتيبة

عبرت الشارع الكبير إلى ميدان التحرير، ومضت مع اتجاه عبور المشاة إلى ميدان الشهداء.. كان الميدان خالياً من المارة، محاطاً برجال الأمن.. أشاحت بوجهها إلى بعيد، ثم العطفت إلى نصب الجندي المجهول بنظرة حزينة، كانت تحمل الحقيبة التي بها أكياس المناديل الورقية التي تضعها أمامها تحت قاعدة النصب كل يوم، فيحسب البعض أنها تستدير بها الصدقة ويعطفون عليها.. وهي على مضض تقبل حنوهم.. رافضة التسول غير رغبة فيه! ومع ذلك كانت البلدية لا تنفك تطاردها، إلى أن قام الحاج زهران جارهم القديم وصاحب قهوة الميدان وتحدث عنها مع المسئولين، فتركوها في مكانها بقرب النصب، بشرط ألا تظهر أمام السياح الأجانب!

هذا الصباح لمحها الحاج وهي تسير، كان يجلس إلى مكتبه بالقهوة، فقام وهرول نحوها وقال:

- تعالى يا رضوى .. النهاردة ٩ مارس عيد المحاربين، مش حقتدى تقعدى فى مكانك..

أنت نسميتى وإلا إيه...؟

نظرت إليه مندهشة .. محاربة:

- ليه يا حاج زهران؟ أنا منسيتش .. بس كان عندى أمل أكون قريبة

امراة صجون
متحنية الظهر
قليل، فى هذا
الصباح كانت
تمشى فى نشاط
على غير عادتها،
رافعة قامتها فى
زهو واعتزاز..!

أدب وقد

منه النهارده!

- أنت شايفه رجال الأمن، الاحتفال حيحضره مسئولون كبار!

- بس ده أهم يوم بالنسبة لى يا حاج .. وأنت عارف!

- يا بنت عمى علشان أنا عارف، تعالى اشربى الشاى عندى فى القهوة لغاية ما يخلص الاحتفال!

رمت نصب الجندى المجهول بنظرة مسفحة بالحب والحنين، وغرقت صورته فى فيض الدمع بعينيها ففمغمت «حاضر يا حاج»!

أمسك يدها فى حنو، تمثرت قدمها، استندت على زنده، رفضت أن تجلس داخل القهوة وقال:

- أنا حاقده على الرصيفه من هنا أقدر أشوفه فى الاحتفال!

- براحتك يا بنت عمى.. كل سنة وأنت طيبة..

- وأنت طيب يا حاج!

راحت تتأمل رحلتها .. عادت إلى شبابها وهى فتاة صغيرة تتعلق بأبيها كلما خرج من البيت ليتسوق لهم احتياجاتهم .. كان عاملا فى شركة قناة السويس .. وكان وسيما وريث وسماته وعينيها الجميلتين .. وأحبت التمشية على شاطئ القناة معه .. نقل إليها محبته للوطن وعشقه للبحر، كم حدثها عن خير القناة التى لو عادت ملكيتها إلى الوطن لتغيرت حياتهم، وكان يهيم بنظرة مستشيرة فى مستقبل سعيد لهم وللأهل والجيران .. وفى أصيل يوم رآها حسنين مساعده فى العمل تقف بجانب أبيها .. كانت لم تزل صغيرة تتحرك فى نشاط، فرحة تتكلم باعتزاز بنتيجة شهادة الابتدائية تقول «رضوى ناجحة، هكذا شاءت الأقدار .. فبعد أيام جاء حسنين مع أهله إلى بيتهم ، خطبوها إليه وبعد عامين تزوجت وأنجبت مصطفى .. صورة من جده ، أجمل ما فيه عيناه، يكبر مصطفى ، لم تنجب غيره .. هو وحيدها ، ورت عشق البحر عن جده، فتحطوع فى البحرية .. وتعضى سنوات وفى ٧٣ تدور ملحمة أكتوبر المجيدة .. ويشترك مصطفى فى المعركة لكنه لا يعود .. يصير مصطفى مجرد جندى من آلاف الجنود الأبطال الذين اتوا بالنصر .. شهيدا من الشهداء جسده ذاب فى مياه قناة السويس أو طمر فى رمال سيناء ..

لم يتحمل حسنين والده الخبر ، مات بعد أيام من نيا استشهاده، وعاشت هى وحيدة .. تنظر إلى الأطفال وهم ذاهبون إلى مدارسهم وتقول: هؤلاء أبناء مصطفى الذين تمناهم، تنظر إلى الفقراء والمساكين فى طريقها وتقتسم ما معها وتقول: مصطفى كان يحلم بالأى يرى محتاجاً أو محروماً، تنظر إلى الفتيات

أدب و ف

وتبتسم وتقول : هذه الفتاة التى تمشى جميلة وحيية وتطل من عينيها الطيبة والرقّة والوداعة، لو قدر لمصطفى أن يراها لأحبها وطلب منها أن تخطبها له وحين كانت تنظر إلى المرأة وتقع عينها فى عينيها .. تقول: لستأ عيني أنتما عيناه الجميلتان ويفيض الدمع فتجفقه حتى لا يراها دامعة!

واليوم من يدرى بها .. ؟ غاية أمانيتها أن يعرف الناس من هو! لا تريد شيئاً من الصحف ولا من التلفزيون ولا من الراديو، سوى أن يذكروا أنها أمه .. أم الشهيد البطل الذى تحلق روحه مع زملائه فوق نصب الجندى المجهول!

وسمعت أصوات السيارات العالية وحدث هرج .. انشقت الأرض عن عشرات من الضباط الكبار، اصطف الجنود كالبنيان المرصوص، مزفت الموسيقى، أهل سكان المياني من الشرفات، وقفت رضوى منحنية الظهر، تركت حقيبة مناديلها على الطاولة، كان الزحام يحجب عنها نصب الجندى المجهول، لمحت صريبات تحمل باقات الزهور وهى تمشى مسرعة، بمرور الوقت وازدياد الزحام لم تستطع أن تتحمل احتجاب المشهد عنها .. وقفت على الطاولة، حاول عسكري أن ينزلها وهو يزعم:

- ممنوع يا ست .. ممنوع يا أمي!

هتف الحاج زهران:

- اتركها يا بنى .. خليها تتفرج!!

من مكانها العالى رأت رضوى المسئول الكبير يقف أمام نصب الجندى المجهول وسمعت مزف الموسيقى ، وشاهدت الرجل وهو يتقدمه ، يحمل باقة الزهور .. ويضعها .. ويقرأ الفاتحة، وسمعت النداء العسكري، ثم رآته وهو يحيى مرافقيه ويركب سيارته .. ويغادر المكان بعد أن التقطت الصور وسجلت كاميرات التلفزيون مشهد الاحتفال.

وفى دقائق ، عاد الميدان إلى طبيعته ، مرقت عربات كانت تنتظر انتهاء الاحتفال، ارتفعت أصوات الباعة، ازدحم الميدان بالمارة، اختفى رجال الأمن، انتشرت أوراق وزهور داستها الأقدام وعجلات المركبات..

وقفت رضوى وراحت تحلم بيوم ينزل فيه المتفرجون من الشرفات إلى الميدان، وينضم إليهم الجالسون فى المقاهى، والراكبون فى السيارات ومعهم الباعة والطلبة، والواقفون أمام المحلات من الرجال والنساء .. ويشترك معهم رجال الأمن حيث يحيطون بأبواب وأمهات الشهداء .. بزوجاتهم وابنائهم يفسحون لهم الطريق أثناء الاحتفال .. غير أنها فجأة انتزعت من الحلم على صوت سيارة مارقة فهولت نحو النصب ..

أدب وفد وجدت مكانها خاليا ، تصامت:

أين باقات الورد التى شاهدتها اثناء الاحتفال..؟

بحسب هنا وهناك .. لم تجد وردة واحدة؟

تركت المكان ، وعادت تهرول، كانت تتعثر فتحنى ثم تقف .. وتشد قامتها وهى تلهث وقالت لنفسها : مرت السنون .. كبرت يا رضوى! من يصدق أن الوطن اخذ منك مهجة قلبك منذ أربعة وثلاثين عاما!

وجدت نفسها أمام محل الزهور، كان صبى يكس الرصيف وينثر ماء على الأرض، اقتربت منه، أعطته جنيها، نظر إليها فقالت:

- عايزة وردة بيضا ..

قال الصبى: خمسة جنيها يا ستى..

أخرجت كيس النقود .. وراحت تخرج كل ما فيه.. وتحصى القروش .. وأوراق النقد الصغيرة..!

لمحها صاحب المحل، سأل الصبى:

- عايزة إيه الست دى..؟

- عايزة وردة بيضاء بجنيه..!

سألها الرجل: أنت عايزة الوردة ليه يا حاجة..؟

- علشان أحطها عند ابنى مصطفى..

- هو فين يا ستى..؟

- هناك مع صحابه، جوه الشاهد..!

- شاهد مين يا ستى...؟

- شاهد الجندى المجهول..!

متأثراً نظر إليها الرجل طويلاً .. وقال للصبى:

- ادخل يا رضا .. هات وردتين.. واحدة للشهيد مصطفى، وواحدة لصحابه، خلى فلوسك

يا أم الشهيد ، الحسب خالص..!

قالت رضوى: شكراً يا سيدى.. أنا أدفع ثمن وردة ابنى..

حضرتك تحطى الوردة الى أنت عايز تحطيه .. لكن وردتى أنا أدفع ثمنها .. أنا أمه..!

سكت الرجل .. ثم اخذ منها جنيهاً وأعطاه الوردة وهو يقول:

أنا طاوعتك .. احتراما لرضيتك..!

حملت رضوى الوردة فى حنو .. مضت بها كأنها تحمل حفيداً عزيزاً..!

كانت سعيدة بها ترفو إليها وتقبض عليها برفق بالغ .. وأسربت الخطى

أدب ونقد



وهي تحكم شالها السويسى الذى اعتادت أن تتوشح به فى ذكرى انتصار أكتوبر.. واتجهت إلى نصب الجندي المجهول؛ مسحت بيدها على البناء الرخامى.. أغرورقت عيناها بالدمع .. قبلت وردتها .. همست إليها بكلمات .. وضعتها على النصب؛ كانت تعاني غصة فى الحلق.. وألما فى الصدر.. وفاض الدمع وتساقط.. فابتلت به القاعدة

أدب وفن الحجرية..!!

ماتت أزهار جنين

إلى جميع الشهداء
الذين سقطوا تحت ركام
مجزرة مخيم جنين لم دفنوا
في مقابر جماعية

د. شوقي العمري

الصغيرة

فوق جثع الليل
تبدأ بالنعيب
شجر يميل مع الرياح ويكحن
فوق الجسوم على الدروب
مات المخيم في الغروب

◆◆◆

◆◆◆

◆◆◆

صكبوا على جدرانهم الأطفال
واقْتلَعُوا الميون
قَتَلُوا الفَتَى المَحْشُوقَ
قَصَّوْا شِعْرَهُ وَيَكْبَهُ

-١-

إستمعوا:
يا سكان الكرة الأرضية
إستمعوا
مجزرة كبرى حدثت
ضد الإنسانية
المجرم والقاتل هارون
إستمعوا
مجزرة قادتها نجمة صهيون

◆◆◆

بكالبة:
مات المخيم في الغروب
مات المخيم والعصافير

أدب وفد

وَأَغْتَصِبُوهُ

ثُمَّ رَمَوْهُ فَوْقَ الشُّوْكِ

وَانْطَفَأَ الْفَتَى

وَبَكَتْ عَلَى دَمِهِ الْقُصُوفُ

لَا تَحْزَنِي يَا أُمُّ

إِنْ حَمَلْتَهُ فِي أَكْبَادِهَا الْأَطْيَارُ

وَانْطَلَقَتْ بَعِيداً فِي السَّمَاءِ

هُوَ فِي الْبِلَادِ

وَوَجْهَةُ الْفَضَى لَا يَفْنَى

يُظَلُّ مَتَوَّزاً كَالشَّمْسِ فِي وَضْعِ النَّهَارِ

◆◆◆

◆◆◆

-٢-

فَلَنْ تَأْخُذُونِي أَسِيرَا

وَلَنْ تَأْخُذُونِي طَرِيدَا

وَلَنْ تَأْخُذُونِي قَتِيلَا

وَلَكِنْ

شَهِيداً .. شَهِيداً .. شَهِيداً

وَلَنْ يُوْخِذَ الشَّعْبُ

لَنْ يُوْخِذَ الْأَرْضُ

لَنْ يُوْخِذَ الشَّجَرُ الْمَتْرَامِي عَلَى جَرَحِ

قَهْرِي

سَتَبْقَى الْقَوَاهِلُ كَالسَّيْلِ

كَالنَّارِ تَجْرِي

وَيَصْعَدُ فَوْقَ الْمَنَائِرِ طَيْرٌ

يَفْنَى

وَيُرْسَلُ زَهْرًا عَلَى كُلِّ

أَدَبٍ وَفَقْدٍ صَدْرٍ

وَيُرْسَلُ خَيْلاً

وَهِيَ بِأَطْنِ الْأَرْضِ خَيْلٌ

يَجُوبُ الْبِلَادَ يُطَارِدُنِي

كَيْ أَقْجِرَ نَفْسِي

وَأَحْيَا شَهِيدَا

تَهَاجِرُ هَذِي الْعَوَاصِمُ خَلْفَ دِمَاعِ

الضَّحَايَا

تَمُوتُ مِنَ الْخَوْفِ

تَنَائِي بَعِيدَا

فَلَنْ تَأْخُذُونِي أَسِيرَا

وَلَنْ تَأْخُذُونِي طَرِيدَا

وَلَنْ تَأْخُذُونِي قَتِيلَا

وَلَكِنْ

شَهِيداً .. شَهِيداً .. شَهِيداً

◆◆◆

◆◆◆

-٣-

أَتَسَاءَلُ : أَيْنَ النَّارُ ... ؟

خَرَجْتَ مِنْ نَاهِئَتِي

خَرَجْتَ مِنْ جَسَدِي

دَقَّتْ فِي الشَّارِعِ قُصْنَا

مِنْ دَمِي

مِنْ دَمِنَا

صَارَتْ حَجَرًا

صَارَتْ أَحْجَارَ

♦♦♦

-٤-

ماتَ ولمْ يَعدْ له أثر
كأنما صواعقُ مِنَ الجَحِيمِ أَطْبَقَتْ
عليه
فَقَابَ تحتَ الرِّدمِ واندثر
وسألَ في أرجائه بحرَ مِنَ الدِّماءِ
بحرٌ يَغطِّي كلَّ ذَرَّةٍ مِنَ التُّرابِ
وَخَلَفَ هَذهِ السَّفوحَ كانَ قُرْصُ
الشَّمْسِ يَخْتَفِي
وَمُوكِبَ مِنَ الطُّيُورِ في الفُضاءِ
يَحْمِلُ نَعشَ طائرٍ مُمَزَّقٍ الأحشاءِ

♦♦♦

-٥-

تَوَقَّفِي عَنِ البُكاءِ
فَلَمْ يَزَلْ جدارُنا
هُولاً ذُ الرِّصاصِ وَالدِّماءِ
شَهِيداً مُضْرجَ
يَعْمِشُ في الأحجارِ والأشجارِ وَ
الهَواءِ
تَوَقَّفِي عَنِ البُكاءِ

♦♦♦

تَقْدِمِي خَريطَتِي
فَلا مَكانَ لِلْمَهاجِرِ المُنْفَى
لا حُدُودَ
أدب و نقد مُحاصِرَ مُشْرِدةً مُعَذِّبَ

مَطْرُودَ

نَمِيتُ سَاعَتِي

وَلَمَّا نَسِيتُ

وَأَسْمَ رُوحَتِي

وَأَسْمَ طِفْلِ الحَزِينِ وَ البُعِيدِ

العالم الذي أَنشُدَهُ

أَرَاهُ صَامِتاً

وَ ساكِناً

يَكُنْ تحتَ وَطْأِ القِيُودِ

♦♦♦

يُطْلَأُ مِنَ تحتِ التُّرابِ
وَجْهٌ مَلطُخٌ بِالدِّمِ
كَوَرْدَةٍ قَتِيلَةٍ
تَهْزُها رِياحُ بَحْرِ
هالِكِ الإِصْصانِ
بِلا عَيْنينِ أَوْ يَدَينِ
في مَهَبِ عَيْمَةٍ
مِنَ الرَّمادِ وَ الدِّماءِ
وَ كُومَةٍ هُنا وَ كُومَةٍ هُناكَ
مِنَ بَقايا الجِلدِ وَ العِظامِ
وَ في مَخابِرِ المَخيمِ المُنْبُوجِ
طائرٌ عَيْناءُ مارِدٍ
مِنَ النِّيرانِ وَ الأرواحِ
وَ في مَشارِقِ الأفاقِ والأرجاءِ
هَذهِ النُّوارِسُ التي تَطيِرُ
في السُّيوفِ وَ الرماحِ
بِبيضاءٍ أَوْ سَوْداءِ
تَوَقَّفِي عَنِ البُكاءِ



× × × ×

مَنْ آيَنَ تَبْدَأُ الْخُطُوبَ
مَنْ طَلَقَ فِي الْعَيْنِ أَوْ فِي الرَّأْسِ
أَوْ فِي الْقَلْبِ أَوْ فِي الصَّغْرِ
أَوْ فِي الشَّارِعِ الْمَصْلُوبِ
تَوْقَفِي
هَامُوتْ أَوْ قَدْ أَحْجَازَ وَالْأَحْلَامَ وَ
الْقُلُوبِ

◆◆◆

-٦-

المَشْهُدُ مَوْتُ

مَشْرَاتُ الدِّبَابَاتِ

تَجْتَاحُ هَوَارِغَنَا وَفَرَانَا

تَجْتَاحُ الْمَدَنِ وَتَجْتَاحُ السَّاحَاتِ

- مَاذَا تَفْعَلُ هَذِي الدِّبَابَاتُ .. ؟

- هَلْ جَاءَتْ تَمْطِي الْأَطْفَالَ وَرُودًا

لُعْبًا

كَتَبْنَا وَكَرَارِيسَ وَأَقْلَامَ رِصَاصٍ .. ؟

- هَلْ جَاءَتْ تَبْنِي مَدْرَسَةً

مُسْتَشْفَى

بُسْتَانًا يَلْهُو فِيهِ الْأَطْفَالُ

وَيُجْرُونَ وَرَاءَ فَرَاشِ ذَهَبِي

يَتَحَايَرُ فَوْقَ الْأَعْشَابِ

وَفَوْقَ شِمَارِ الْإِجَاصِ

- هَلْ حَقًّا هَذَا مَا جَاءَتْ مِنْ أَجْلِ

هَذِي الدِّبَابَاتُ ... ؟

وَالْمَشْهُدُ فَوْقَ الْمَسْرِحِ

وَرَوَاهُ الدَّاكِنَةُ السُّودَاءُ

أدب ونقد

تَفْضَحُ فِي كُلِّ فُضَائِيَاتِ الْعَالَمِ
نَازِيَةً وَجَرَائِمَ وَمَذَابِجَ ... هَذِي

الدِّبَابَاتُ

تَهْرُسُ جُنْتُ الْأَطْفَالِ

وَتَهْرُسُ جُنْتُ الْفَتَيَانِ الْأَبْطَالِ

تَفْتُلُكُ .. تَبْطِشُ .. وَتُدْمِزُ كُلَّ بِنَاءٍ

تَعْلُوهُ الْأَضْوَاءُ وَتَزْدَهِي بِهِ الْأَشْعَارُ

لَمْ يَبْقَ لَنَا بَيْتٌ

لَمْ يَنْزِفْ فِيهِ دَمٌ

لَمْ تَحْرِقْهُ النَّارُ

- مَاذَا تَفْعَلُ هَذِي الدِّبَابَاتُ ... ؟

تَحْمَسُنَنَا فَرْدًا فَرْدًا وَجَمَاعَاتٍ

◆◆◆

-٧-

قَطَعُوا الطَّرِيقَ

نَصَبُوا الْمَجَازَ وَالْمَشَانِقَ وَالْحَرِيقَ

مَكَتَتْ بِلَالِي قَلْبِي الدَّامِي

وَقَابَتِ شَمْسُنَا خَلْفَ التَّيْلَانِ

سَحَبًا تُرْصَعُهُ الْعَيْنُونَ

وَعَامِصَاتُ مَثَقَلَاتِ الْفُغْلَانِ

◆◆◆

-٨-

تَحْمَسْتِي مَعِي فِي الْخِنْدِيقِ الْحَصِينِ

خَلْفَ هَذِهِ الْأَكْيَاسِ

تَحْمَسْتِي مَعِي وَقَاوِمِي

فَشَمْسُنَا الْإِحْطَاءُ كُلُّهُ

قَبْضَاتُهُ بِتَادِقٍ عَلَى الْمِتْرَاسِ

تَحْصَتِي

فَلَنْ يَمْرُوا مِنْ هُنَا

سَيَسْقُطُونَ كَالْخَرِيفِ

عَيْنَاكَ تُرْسِلَانِ سَيْفًا مِنْ شُعَاعٍ

وَعَاصِفًا يَدُوى كَالرَّعْدِ

فَيَسْقُطُونَ وَاحِدًا وَرَاءَ وَاحِدٍ عَلَى
الرَّصِيفِ

◆◆◆

-٩-

قَتَلُوا أُمِّي وَأَبِي

أَخِي وَأَخِي

حَرَقُوا الْمَنْزِلَ وَالشَّارِعَ بِالْدِينَامِيَّتِ

نَسَكُوا كُلَّ بَيْتِ الْجِرَانِ

وَسَاكَ الدَّمُ كَالنَّهْرِ

وَهَاضَ عَلَى الْحَيْطَانِ

وَبَكَتْ آيَاتُ هِيَ الْقَلْبِ الْمَثُورِ

عَلَى الْعُشْبِ الْمَيِّتِ

وَالْمَهْجُورِ

بَكَى الْقُرْآنُ

وَالْفُقَرَاءُ الْجَوْعَى بِرِمَاحٍ وَسِيفٍ وَ

هُؤُوسٍ

وَتَوَابِيَتِ

بِجُلُودٍ تَخْرُجُ مِنْ تَحْتِ الْأَنْقَاضِ

وَيَنْتَفِضُ الْبُرْكَانُ

وَحَاجِرٌ تَتْرَاكُضُ

وَزُلُوسٌ وَعِيونٌ ثَاقِبَةٌ

وَأَيَادٍ تَتَكَاتَفُ بِالْآلَافِ

هَذَا الْوَطَنُ خَسَادُ وَ

أَدَبٌ وَفَدٌ مَتَارِسٌ

يَحْمِلُهُ الشَّعْبُ عَلَى الْأَكْتَافِ

-١٠-

تَرْفِيمة عَلَى الْكَمَانِ :

قَمَرٌ يُوجِجُ وَحَدَى

فِي اللَّيْلِ يَسْتَحِينِي

وَيَأْخُذْنِي إِلَى جَبَلِ

الْجَكِيذِ

جُثَّتْ مَحْنَطَةٌ وَأَرْوَاحُ

تَمُوتُ

مِنْ آيْنٍ أَبَدًا رَحَلْتِي

وَقِيضَانِ هَذَا الْعَمْرِ

يَجْرِي مُسْرِعًا

وَخَالِفًا

بَيْنَ الْمَهَالِكِ وَالْخَرَابِ

وَالْبُيُوتِ

مِنْ آيْنٍ أَبَدًا قِصَّتِي

وَمَحْطَتِي وَمَنْ يَطْلُقُهُ

الْجَنُودُ

قَمَرٌ عَلَى سُحْبٍ

السَّمَاءِ

يُظَلُّ بِرِسْمٍ بِالْإِدْمَاءِ

مَشَاهِدِ الْمَوْتِ الرَّهِيْبِ

عَلَى التُّرَابِ

قَمَرٌ عَلَى زَمَنِ هَوَى

أَكَلَتْهُ أَيْيَابُ الدُّنْيَا

قَمَرٌ يَجِيءُ إِلَيَّ مِنْ بَيْنِ

الضُّبَابِ

◆◆◆

قَمَرٌ يَجُولُ عَلَى مُخَيَّمِنَا

الْقَتِيلِ

يَبْكِي

فَيَنْزِفُ قَلْبُهُ حَقْلًا مِنْ

الْأَزْهَارِ

لِلْأَطْفَالِ

تَنْطَلِقُ السَّهَامُ مِنْ

النُّجُومِ

وَتَصْطَلِي الْأَرْضُ

الذَّبِيحَةَ بِالْمُصْهِلِ

يَبْكِي

فَيُخْرِجُ مِنْ ضُلُوعِي

طَائِرَ

يَهْوِي عَلَى دَمْعِ الْأَسَى

تَتَنَاضَرُ الطَّلَقَاتُ فِي

جَوْهِ الْحَقُولِ

أَمَّا هُضَاقُ بَنِي الْفَضَاءِ

فَلَا أُنِيسَ وَلَا صَدِيقَ

وَضَاقَ صُدْرِي

وَأَحْتَرَقْتُ مِنَ الْعَذَابِ

إِنِّي أَهِيْمُ يَكُونُ طَاحُونُ

الْيَالِي السُّودِ

يَطْحَنُ رِجْلَتِي

لَا بَيْتَ لِي

لَا سَقْفَ يَلْوِي غُرْبَتِي

طَوَّوْ

أَدَبُ وَفَدِ الْكِتَابِ

♦♦♦

-١١-

غَزَالَةٌ مَمْشُوقَةٌ الْقَوَامِ

تَحْمِلُ إِسْمَ اللَّهِ فِي

شِرْيَانِهَا

وَتَعْشِقُ الْوُطْنَ

تَنَامُ فِي غَدِيرِ اللَّيْلِ

فِي جَسَدِ شَجَرَةٍ

الزَّيْتُونِ

تُرَاوِدُ الْأَحْلَامُ رَأْسَهَا

الصَّغِيرَ فِي الْمَنَامِ

عَلَى بَسَامِطٍ مِنْ سِنَابِلِكِ

الْخِيُولِ

تَقْتَحِمُ الْأَهْوَالَ وَالْمَحَنَ

غَزَالَةٌ كَالطَّيْفِ تَسْرِي

فِي السُّهُوبِ وَالْأَحْرَاشِ

عَلَى زُنَارِهَا اللَّيْلِ

خِنْجَرُ

مَدَجَّجٌ بِرُوحِ مَنْ مَاتُوا

مِنْ الْأَطْفَالِ وَالْفَتَيَانِ

وَالْبَنَاتِ وَالْكَهُولِ

وَالْمَدْهَجِ الرَّفَاشِ

يَهْرَا

بِكُلِّ جِرْحٍ عَاصِفٍ فِي

النَّازِ

وَيَلْمَعُ الرِّصَاصُ

كَمَوْجَةِ غَزِيرَةٍ

كُورِدَةٍ الْإِعْصَانِ

كَالذُّبَابِ

وَيَسْقُطُ الْجَنُودُ مَقْتُولِينَ

جَلَدُوهُمْ تَنَاسَرَتْ

وَالْكَمَالِينَ

بِالْعَمِيِّ وَالْعُلِيِّ

إِنِّي حَلَمْتُ بِجَرَحِ سَيْفِهِ

تَاكَلَتْ كَسَالُودُهُ فِي

الْأَشْجَارِ

النَّارِ

غَزَاةَ بَشْعِهَا الْكَثِيفِ

يَتَبَثُّ ثَائِرًا مُسْتَشْهِدًا

كَالْبِلَابِ

فِي كُلِّ يَابِ

قَدْ ضَوَّتْ لِشَعْبِنَا

وَتَهَبَا عَاصِفَةً مِنْ

الطَّرِيقِ لِلْخِلَاصِ

الْمَطَرِ الْغَزِيرِ عَلَى الْبِلَادِ

مُرُوتًا زَهْرَ الْهَضَابِ

♦♦♦

-١٢-

قَمَرٌ يُصَلِّي لِلنِّينِ

♦♦♦

وَطَنٌ يُسَافِرُ فِي

الْخَلَايَا

تَمَعُّدُوا بِالْمَوْتِ

فِي زَمَنِ الصَّعَابِ

يَقْطَعُ الْمَجْرُوحُ عُصْمَا

قَمَرٌ يُوسِدُ طِفْلَةً فِي

يَحْتَمِي بِظِلَالِهِ

جَرْحِهِ

وَيَغِيْبُ ثُمَّ يَمُوتُ

مَوْتَى عَلَى الطَّرَفَاتِ

يَتَهَارُ تَنْفَجِرُ الدَّمُوعُ

جَرْحِي

عَلَى دَمِي بَرَقَ بِأَجْنَحِهِ

يَنْزَهَوْنَ دَمًا تَلَالِئًا

النَّدَى وَالْيَاسَمِينَ

كَالْجُودِ

قَلْبِي كَمَصْفُورٍ عَلَى

وَيُهَاجِرُ الدَّمْعُ

عُصْنِ الْمَطَرِ

السَّكِيْبِ

مَطَرٌ كَخَيْلِ اللَّيْلِ

إِلَى الْعَوَارِي وَالْمَدَائِنِ وَ

يَحْمَلُ سَيْفَةً فَوْقَ الْحُصُونِ

الْكُرُومِ

وَتَصِيحُ الْآهَاتِ الْحَتَّاجِ

وَالرِّيحُ يَكْسِرُ مَوْجَهَا

هَذَا هُنَا

الْعَاتِي جُمُودَ الْمَكْبُوتِ

إِذَا هُنَا بِأَقْوَمِ

أَسْرَى عَرَايَا فِي جَحِيمِ

فِي الْوُطَنِ

اللَّيْلِ

الْمُدْجَجِ بِالْخَنَاجِرِ وَ

أَدَبُ وَفَدٍ

الشهداء على الشجر القانى
ويعودون من الموت
وتطلع من بطن الأرض
الخضراء تغطي
كل سهوب الوطن
زهو الحناء

◆◆◆

-١٤-

يا شعبي
يا شمع الشهداء
المظلماء

ويا شعب المقتولين
ستزول

هذه الدولة إسرائيل
لن تبقى هذه النازية
تفتصب فلسطين

ستزول
بالحجر وبالقلاع
بالجسد المتفجرو

السيكين

◆◆◆

آخر المطاف :

لعلنى آرى الوطن
لعلنى أراه قبل أن
يمضى بين القطار
وقبل أن تهوى
وتسقط الثمار

يحتضرون غرقى تحت أنواء
القيوم

وتدق أجراس الكنائس
بأكية

والمسجد الأقصى
يطير معلقاً نحو السماء

يا أيها الوطن المضرج
بالدما

يا أيها الوطن الجميل

سيتجلى هذا الظلام

ويتطوى وإلى الأبد

زمن الإبادة والفناء

يا أيها الوطن المضرج

بالدما

◆◆◆

-١٣-

اللحم المزيحاصيرهم

ترتجف الدبابه

تهرب من هذا اللحم

المز

اللحم المزيطارهم

يقصفهم بالجسد

الحز

الأرض المحتلة أفران

من شان

عمياء وصمماء

للموتى والقَتلى

والجرحى والشهداء

وسينمو

أدب وقد

لَعَلَّنِي الْأَمْسَاسُ الْفَسْرَى

الْحَبِيبَ

قَبْلَ أَنْ يَجِيلَنِي

الْخَرِيفُ أَخْرَ الْمُطَافِ

يَطْلُو قَلْبِي الْحَزِينَ

فِي التَّرَابِ

وَتَلْمَحُ الْعُيُونُ بِالْيَدْمُوعِ

لِحِطَّةِ الْوَدَاعِ

تَنْطَفِي مِنَ الْبَكَامِ

وَالْهَوَانِ

وَالْمُنْفَى

وَرَحْلَةَ الْعَذَابِ

◆◆◆

بِكَالِيَةِ :

مَاتَ الْمُخِيمُ فِي الْغُرُوبِ

مَاتَ الْمُخِيمُ وَالْعَصَافِيرُ

الصَّنْفِيرَةُ

فَوْقَ جَنَحِ اللَّيْلِ

تَبَدُّا بِالْإِنْحِيَابِ

هَجَرَ يَمِيلُ مَعَ الرِّيحِ وَ

يَنْحِنِي

فَوْقَ الْجَسُومِ عَلَى

الدُّرُوبِ

مَمَاتِ

أَدَبُ وَفَدٍ

الْمُخِيمُ فِي الْغُرُوبِ

◆◆◆

صَنَبُوا عَلَى جُذُرَانِهِ

الْأَطْفَالُ

وَأَقْتَلَمُوا الْعُيُونُ

قَتَلُوا الْفَتَى الْمَعشُوقَ

قَصَّوْا شَعْرَهُ وَبَدَّيْهِ

وَأَغْصَبُوهُ

ثُمَّ رَمَوْهُ فَوْقَ الشُّوْلِ

وَأَنْطَلَقَ الْفَتَى

وَبَكَتْ عَلَى دَمْعِهِ

الْفُصُونُ

لَا تَحْزَنِي يَا أُمُّ :

إِنْ حَمَلْتَهُ فِي أَكْبَادِهَا

الْأَطْيَارُ

وَأَنْطَلَقَتْ بِمَعِيدَةٍ فِي

السَّمَاءِ

هَوَى الْبِلَادِ

وَوَجَّهَتْ الْفِرَاضُ لَا

يَقْنَى

يَظَلُّ مَتَوَرًّا كَمَا الشَّمْسُ

فِي وَضْعِ النَّهَازِ

◆◆◆

شعر

حالات البحار العاشق

عبد الناصر صالح

للبحر أخيلة وهذا الموج أزرق
قيمة تسلت ضفائرها
ويحارون يحتفلون
رائحة تجئ من المدارات البعيدة.
شاطئ يرنو لأغنية
وأطفال يحتون الخطى
فى البحر..
كم فى البحر من صدف
وأسماء تزين طقسها فى الماء
وامرأة تشيد معبداً للعشق
فوق الرمل
ترسم ظلها المحفوف بالرغبات
تنثر ظلها المحفوف بالرغبات
تنثر نبضها
فهاشم رائحة تهدد نبضى الملتاع
أطلق رغبتي
واقطع أجراساً لها وقع القداسة حين تأتى..
قلبي على الشيطان يحرس حلمها
وربيع فزحتها

أدب ونقد

فتكتمل القصيدة
يقفز العبق المخبأ فى الضلوع،
الشمس تلبس تاجها
وتفلك قيد حنينها للبحر والأشجار
مسرعة تمر كخطوتى
لتضىء أجنحة الحروف وغابة الكلمات
مسرعة تمر كلهفتى عند اللقاء
كلهفة العشاق ينتظرون ليل جنونهم
لا شمس إلا وجهها
لا نسمة تأتى مع الأمواج
تعبر جذب أيامى
سوى مطر الجدائل..
كنت أسكن نارها
ويراعم الرمان فى دمها المؤلة
افتشى بندى يلامس خضرة العينين
ترمقنى بنظرة وجدها..
واسأل الغيم المكسد عن جوانحها
فيسبقنى صدى صوتى
لموعدا الذى قد كان
أى قصيدة ستميد موعدها
الذى قد كان..
أى براعة ستضئ جمر الخوف والصنوبات..
أذكرها تجئ بثوبها الريفى
يعمر صدرها ألق الأنوثة،
تستفز إيائى الغابات
حين تطير بين ظلالها
وتهز جذع العمر
تسقط صورة لريمها الأبدى
أذكرها تراقص موجة
فتحت ذراعها كعاشقة

أدب وفن

أمام البحر..

أذكرها

تجفف دمعها الملكت

عائدة إلى عنزبة الزيتون

كيف أرد نبض القلب حين يفيض رقراقاً إلى لفتى

فيأتلّف الكلام؟

يمتّت وجهي نحوها

وأضأت ليل قصيدتي من فيض نظرتها.

لكأن بي عطش التراب لخطوها

سميتها عمرى المؤجل

بوح ذاكرتي الخصيبة

كلما جف السحاب رأيتني مطراً على شياكها

مطراً يدغدغ حلمها بفراش أغنيتي

ويمسح صورة الجرح القديم على الضفاف

هو ذا فضاء قصيدتي:

صوتى الذى يمتد من وجمى إلى زمن البشارة

حاملاً لغة البكارة

كلما خلعت ظباء الحى نصل الخوف من وجناتها

أدركت أنك سوسن العمر الذى

يلتف حول أصابعى

ويعيدنى لبراءتى الأولى

العشب صلاتى الأولى

ودالية يراقصها خشوع النأى

كم قلت: وجهك مبتغى

كم قلت: أكتب

ثم تسبقنى خطاى

هل قلت شيئاً غير ما لفظته أنفاسى

أمام البحر

فانبجست مزامير التصوف

هل جفوتك؟

أدب ونقد



أم أرقّت مسامك الطللى
 فوق يباب صدرى
 فى البحر أخيلة
 وبحار يزين طقسه المائى
 وامرأة على شباك معبدها
 استقام الوزن
 واكتملت قصيدة.

طرنكرم - فلسطين

أدب وفد

دمشق تحت الحصار

فؤاد طُمان

(١)

مضى لدمشق .. وهى إثره مضت القبرات..
وسافر خلف قصائده شجرة السرو، والورد،
واندلعت فى المدى الأمنيات..

.....

دمشق !

وهذا هو الفل يفمر ساحاتها بالشذا والحنين..
ويلتف من حولها الياسمين..
يحيط بغولتها، والبيوت التى لا تمل
قصائد مهيان، أو شدو غيروز..
دافئة بهوى العاشقين..

.....

سميداً هو الآن يعبر أزمنة الحب والذكريات
ويجهل ما خبأته المفارقات فى مقاسيون!

أدب وفن

مضى - والبيارق تدهسها الخيل - صوب حلب..
 مضى مسرعاً فوق متن الرياح..
 وهتيانها حول قلعتها يفتدون العرب..
 فيأتيته يدرك الصامدين..
 ويذكي مع الحالمين لهيب الغضب..
 ألا ليت قلعته الباقية
 تجوز الحصار.. وتشمخ.. تشمخ للسحب العالية..
 هم الآن والموت وجهاً لوجه..
 يموتون كي لا تمر القوافل
 من طرق الشمس للمهاوية..
 وكى لا يزول الملاذ الأخير لأطفالهم..
 الملاذ الأخير إذا عبر النهر جيش المغول
 ليكتسح الضفة الثانية..

.....

دروك أهددة الماشقين!
 فلا تهنى يا نبيهة هذا الزمان الأخير،
 وإن طاردتك النصال..
 وإن جثم الموت فوق السحب..
 تماهى إذا أسدلوا الليل،
 على أستولد الضجر فوق فراشه..
 لا.. لا تموتى قبيل المخاض..

ليدى!

أنت سرى الأخير..
 ليدى.. إننى راجف القلب..
 منتظر صرخة المستحيل
 هنا عن كتب!

أدب وفد

(٣)

تهدمت القلعة الحلم!
لم تبق إلا ظلال المشاق!
وجاء الغد المكفر..
الجنود وراء الحدود على السور قتلى..
الحرائر في الأسر..
بغداد صارت حطاماً..
ستذروه هذى الرياح..
المغول على ضفة النهر
يسقون خيلهم من نيمر الفرات
ويصطلف جندهم من وراء البيارق..
.....

(٤)

دمشق الجميلة تذرف أعينها الدمع..
ها هي ذي تستعيد السيوف من القبو..
تبحث عن قلعة
ليلوذ الصغار بها..
عندما يمر الموت كل الجهات!
ولا وقت للندم الآن!

لم يبق إلا الخروج إلى الغيب..
أدب وقد
إلا المثلوع على الخارجين لنا من دماء الفرات!

جبهة المعتقلين

محمد الخياط

كان طبيب المستشفى عليه طبقة سمكة من الدهون وقطعة اللحم ٨٠٪ منها دهون وكنا نموض هذا الأكل بشراء فول أو طعمية أو جبة رومي وزبادى حسب حالتنا المالية. وكان بعض الأهالي يأتون ببعض الأكلات وكنا نتمكن من تهريبها إلى داخل المعتقل ولما وصلت بعض الزميلات المعتقلات أكانوا أحيانا يطبخن بعض الأكلات.

وفى يوم سحبت ملفات العلاج الخاصة بنا من العنبر فقلنا سوف تعرض هذه الملفات على اللجنة الطبية وسوف يكتب لبعض المعتقلين خروج ويعودون إلى السجون القادمين منها وانتظرنا فى قلق بالغ يا ترى مين سوف يكتب له الخروج من المستشفى ومين سوف يبقى. كانت فترة انتظار عودة ملفات العلاج إلينا فترة قلق.

بعد فترة عادت الملفات إلى العنبر عند الست فوزية حكيمة العنبر ذهبت إليها لاستطلاع الموضوع وقرأت الملفات ففوجئت أن كل ملف كتب له بمصر ٣٠٠ سعر حرارى وترجمته كالتالى:

- ١- كيلو لبن
- ٢- نصف فرخة
- ٣- ٢ باكو زبدة
- ٤- قطعة جبن

كان ذلك فى
عنبر ٣٧ اسعاف
سريع لعلاج
المعتقلين فى هذا
الوقت كان أهلب
المعتقلين حالتهم
الاجتماعية
متواضعة وكان
الأكل المقدم لنا
من المستشفى
(يعنى) لكن إذا
قورن باكل
المعتقلين فى
السجون
القادمين منها
يعتبر أكلا أفضل
بكثير جداً جداً
لا يقارن.
أدب ونقد

٥ - فاكهة موز أو برتقال

٦ - أرز

٧ - سكر

٨ - شاي

٩ - قطعة خلاوة

١٠ - ٤ بيضات

فى حديثنا مع بعضنا قلنا هو بابا نويل بيجى اى وقت عموما هذا الأكل أفرج علينا كثيرا ووفر علينا شراء بعض الأكل من خارج المستشفى وأصلا كانت النقود معنا شحيحة. كانت كمية اللبن ١ كيلو كمية كبيرة فقلت للزملاء تيجى نعمل جبنه فقالوا فكرة جميلة مطلوب منفحين من اى مكان ويعض الأوائى لم نوفق فى الحصول على المنفحين لكن عملنا نوعا سميناه جبنه كنت أعلى اللبن بمجرد وصوله لنا وأتركه يبرد تحت مراقبتى إلى درجة معينة أحسها أنا بيدي من حول قسط اللبن ثم أضيف إلى هذا اللبن الأكثر من الدافى ٢ زبدية زبادى ويعض الملح والفلفل الأسود والكمون ويهاترات وأتركه فى مكان دافى أو أضع قسط اللبن هذا فى حلة بها ماء أكثر من دافى وأغطيه بمدفتره يصبح عندي لبن (ماسك بعضه) أضعه على قطعة شاش وأربطها وأعلقها فى المنور تفضل (تخر) الماء من هذه المجبنة تنشف شوية ثم نأكل حاجة جديدة (يوجد فى العالم أكثر من ٤٠٠ نوع جبنه مصنوعة من اللبن).

كان يأخذ من هذه الجبنه عساكر الحراسة عند انصرافهم والتلميذات والحكيما وسجن المعتقلين وازداد الطلب عليها فى شهر رمضان المعظم.

وكانت بعض الحكيمات يرسلن التومرجيات للأخذ من هذه الجبنه التى أصبحت شهيرة.

وأصبحت هذه الجبنه معروفة بجبنه المعتقلين عتبر الشيوعيين ■ **أدب ونقد**

ذكريات غرفة تتحول

(١)

تدق ساعة الحائط

معلنة

بدء رحيل عقاربها

(٢)

اقتحم المرأة

لأغطي جسمي

بريش عصفور قتيل

كان يحاول

تمشيط شعره

(٣)

معلق

بصدر مروحة السقف

لمبة صفراء

ليوزع الجحيم

على أنحاء الغرفة

بالتساوي

(٤)

أغسل رأسي

تحت حنفية المياه

يتقاذف منها فجأة

إقزام الكوابيس

مقتحمة يا فوضى

أدب ونقد

(٥)

كرسى وحيد
لم يدلهم على سقوطه
إلا دابة الأرض
تأكل قوائمه

(٦)

تتخبط أسناني فزعاً
إذ أرى الصورة
على جدار الغرفة
ترتمش

(٧)

كان الشتاء
لطيفاً جداً ببطائيتي
إذ جعلها .. فقط
ترتجف

(٨)

تتساقط
أوراق النتيجة
كل يوم .. بانتظام
مرصعة
بالحشرات

(٩)

عاريا
أدور حول نفسي
تركلي أقدام الغرفة
وحين ألمب
أسقط / ثم / أعاود / من جديد

عبد الرحمن زويج

أدب وثقافة

اكتئاب

يا آدم أنت الملتاع
أنت المتعنى باستمتاع
ولأن وجودك رهن الذل
تحياه ذليلاً
خلقوا من أجلك فلسفة
بل كتبوا شعراً
ينزل أمواجاً مرهفة
بل افنوا أوقاتاً تترى
من أجل عيونك يا آدم
فلأن وجودك عين الكون
ومراد في الملأ الأعلى
ولأن الوعى بوعى الذات يتجاوز كل اللذات
كان شقاؤك غتماً أزلياً
أنت المشكلة وحل اللغز
وفداً تصبح تذكار الأمس
بعد الأمطار بصحن الدار
تصبح محتار
ما معنى وجودى فى جسدى
والموت يربط فى حدى
أصبح عدماً أسمى عدماً
وأعيش شقاء مكتوباً بين الأزليين.
حاتم السروى

قريتي البعيدة

يا قريتي البعيدة.. أنا قد ضللت الطريق
وأنا الغريق
وأنا الحارس فوق أسوارك الهشة.. أحلم بالعيد
أدب وقد



وأنا الفارس دون جواد.. ودون صليل
يا قريتى البعيدة
أنا لست شجاعا.. ولست جبان
ولكنى ولدت فى زمن النخاسة.. فصرت ضئيلا.. وصرت مهان
يا قريتى البعيدة
أنا الطفل الذى مات قبل الولادة..
وحفظت فى بطن أمى كل الحكايات القديمة
وكل تاريخ الضحايا.. فرفضت الخروج.. ورفضت الخضوع
لكن قابلة القرية.. جذبتنى من اللسان
من يومها .. صرت خطيب القرية الأخرس.. وفارسها الجبان
حمدى الأسيوطنى

أدب وفن

قصة ندى الورد

زادت حرارة الشمس فوق جبيني وأنا انتظر .. ساحة واسعة مكتظة بالناس وسائل نقل باختلاف أنواعها تملأ المكان .. ثم...

رأيتها تأتي من بعيد.. إنها حلم حياتي.. أرى كل يوم تعبر هذا الطريق وكأنها على موعد معي تتمايل خصلاتها الناعمة يمينا ويسارا .. تسحرني في كل مرة عيونها المشعة بالبراءة .. يكسوها الخجل فيزيدها جمالا .. أتمنى أن اقتحم هدوءها بمصافحة من إحساسى.. وشوقى للتحدث معها يزداد يوما بعد الآخر..

لكنى اليوم رأيتها بخد الورد.. تبلله الدموع.. دموع كالندى .. تهبط على خديها بسلام .. خشية منها من أن تجرح هذه الوردة الجميلة .. تعبر الطريق بانكسار لافتي للأنظار.. شعرت بنفسى وكأنى أتمزق من الداخل .. من الذى أبكى وردتى.. تردد السؤال داخلى مرات عدة حتى أذنى أوشكت على التدخل .. رغبة منى فى منع دموعها..

عند عبورها للطريق سقطت منها ورقة .. كاد قلبى يطير فرحا قد حانت اللحظة لأحادثها .. تناولتها بيدي مناديا بصوت يرتمش:
يا أستاذة لقد سقطت منك هذه الورقة..

ولكن حزنها المسيطر عليها لم يمهلهما الفرصة للالتفات.. بل إنها لم ترنى فكرت فى التطفل على خصوصياتها لمعرفة المزيد عنها.. ولكنى أقنعت نفسى بالرفض.. وقررت انتظارها فى اليوم التالى لأسلمها ما يخصها .. ولكنها لم تأت.. ومرت أيام وأنا انتظر .. ولشدة قلقى قررت معرفة ما تحويه هذه الورقة حيث ازدادت شكوكى بأنها السبب فى حزنها..

ولكنها كانت الصدمة بالنسبة لى حيث كتب فى الورقة بخط صارم النص التالى:
لن أستطيع الصبر أكثر من ذلك فقد نفذ صبرى لذلك قررت ترك البلاد ومعى ابنى ولن أعود تمنياتى لكى بحياة أخرى مع خيرى..

زوجك

سقطت الدموع من عيني على حلم لم يكتمل .. فقد طرت بحلمى معها حتى لامست السحاب.. ولكنها فى النهاية كان المآل.. فهى زوجة وأم تشغلها حياتها.. ماذا فعل بقلبي الضائع .. لن أستطع أن أمنع نفسى من رؤيتها..
اتخذت قرارا بالذهاب لنفس المكان وفى نفس الموعد... وهنا رأيته بوجه شاحب كوردة بلا حياة.. ترتدى ثوبا أسوداً وتعلو عينيها نظارة سوداء.. نظرت إليها نظرة أخيرة ثم مزقت الورقة التى تسببت فى جرحى.. ونثرتها فى الهواء كحلمى الضائع..
ولكنى لن أعرف طريق اليأس .. وسأستمر فى حياتى بحثا عن وردة أخرى بلا ندى..

رشا سامى الأسود

أدب وند

هجرة رغيف العيش

جرى آيه يا ناس فى بلدنا الحلوة وهى زراعية
جرى آيه يا ناس مين خطف الرغيف اللى كان فى ايديه
رغيف العيش أنا وأخواتى يوميا أكله بالقراقيش ولو حتى
بالمطعمية
أسعار بتزيد كل يوم وناس بتجرى من الصباح للظهرية
مخبز عليه طوابير والباقي عليه الناس باليه
واللى يبكى من اعيال ولا عمرنا ما شقنا البهدلة ديه
ويطلع رغيف العيش كل ساعة وشويه خد عيشك يا كبير
الراحمة
وشايف رغيف العيش مفروود يا ترى رايح لمن على
الصبحية
عطية محمود يوسف سليمان البرهمى

كلمات بابا

١
شعر كسيل ينهمر
ليه فى حب ربي ينتشر
لينتشر
هل نزل جبرؤ
عش حياتك
أذكر إلهك
واخطوا سبلها
فى كل شيء تذكر
تذكر
فضل ربك
كيف تنكر
أدب وقد شمس ساطعة طائفة



قمر كمرجون بمنازله

٢

ضياء ما اجمله
حساب سنين أو شهور
ما أسره
أين الكمال غير كمال الكمال ؟
حسب الخطى قيل الخطى
مطريتنزل ينبوع الحياة
نجم في السماء يتلألأ زينة
مدفع لسترق أخبارها
رأها محمد صلى عليه الإله وسلم
منها اقترب
هند ابتعاده عن بعضها
حقيقة هو أهل لها
قال ف السماء قد عرج

نبيل عبد العزيز عزب

خواطر

ما كان من ماضى احل بليلى
واتعب خاطرى من مقلتى
سمعت سهادك من كل قلبى
وما نطقت به شفقتى
آالله قلت وصحت بقلب
تأوه مثلى وما على
علمت بأن المنى لا تكون
إلا من هم الصاحب أوهم بنى

إيمان صبحى طه - سوريا

أدب و نقد

فوقوا يا شعب

اصحوا وفوقوا يا شعب يا أمة

اصحوا وفوقوا إخواننا في غمة

فلسطين والعراق ولبنان

واحنا نايمين ع الودان

لو نشوف عايشين ازاي

هنفوق كمان وكمان

أطفال الحجارة بييجروا

عايزين ياخدوا حقهم

من كل اللي جرح قلبهم

عاوزين ينقذوا قدسهم

اصحوا وفوقوا يا شعب يا ناس

تعالوا إدوهم الاحساس

إن الخير موجود في الناس

لكنهم عايشين وخلص

بييجروا ويدافعوا بدمهم

مش عايزين يضيع حقهم

اصحوا وفوقوا يا أوطان

أبتم هنا عايشين في أمان

مش دايقين كل الحرمان

من أكل وشرب ونوم وأمان

أخوك زيك يا إنسان.

نفسه يعيش زيك في أمان

اصحوا وفوقوا ويلا نميش في سلام

خلو عيشيتنا تبقى تبارك

إسراء أشرف عبد السلام

أدب وفن

أخي جعفر

محمد مهدي الجواهري

بأن جراح الضحايا فم
وليس كآخر يسترحم
أريقوا دماءكم وتطعموا
تظل عن الثأر تستفهم
هجيناً يسخر أو يلجم
وجرب من الحظ ما يقسم
وثن بما افتتح الأقدم
لعينيك مكرمة تغنم
ليفضله بيتك المظلم

أتعلم أم أنت لا تعلم
فم ليس كالمدعى قولة
يصيح على المدّعين الجياع
أتعلم أن جراح الشهيد
فقل للمقّيم على ذلة
تقحم - تُعنت - أزيز الرصاص
وخضها كما خاضها الأسبقون
فإما إلى حيث تبدوا الحياة
وأما إلى جدث لم يكن
أدب وقد

